

٦

أغسطس ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

لهذا حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

ادب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يمسرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السادس

السنة الاولى

اغسطس ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكّن التحرير

ناصر عيد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وثقافة

بمبادرة حزب التجمع الوطني النقابي الموحد

في هذا المجلد :

صفحة

- ٤ * عن الثقافة والمثقفين د. الطاهر أحمد وكى
- ٧ * رؤية جديدة الى علم الكلام الاسلامي توفيق ابراهيم سلوم
- تقديم : محمود امين العالم
- ٢٠ * قصة قصيرة : الاسوار محمد المخزنجي
- ٢٤ * شعر : مراثية للشهيد المجهول احمد درويش
- ٢٥ * التعريف بعلم اجتماع المسرح عبد العزيز مخيون
- ٤٠ * شعر : مدينتي والحداد رمضان الصباغ
- ٤٣ * قصة قصيرة : ايها الديناصور الجبيل.. وداعا برهان الخطيب
- ٥٥ * يوكيوميشيما .. واحلام الوجه القديم د. محمد حافظ دياب
- ٦٦ * شعر : قراءة في الوجه القرفلي محمد رضا فريد
- ٦٨ * قصة قصيرة : لابورضا نوما سعيد الكفراوى
- * ابراهيم اصلان
- ٧٧ * بين حدود الاغتراب ، وازمة المثقف الثوري محمد كشيك

صفحة	
٨٤	* قصة قصيرة : صلاة سرء
٨٨	* شعر : حوارية اللون .. والخطوة الواحدة
٩٠	* قصة قصيرة : حلم رجل بسيط
٩٣	* قراءة في المجموعة القصصية « عطشي لماء البحر »
١٠٢	* قصة قصيرة : جنين بابا
١٠٤	* شعر : البيات الشتوي
١١٦	* أدب الالتزام « الجزء الثاني » بقلم : ماكس اميريت
١٢٢	* حوارات : لقاء مع عمر اميرلاى
١٣٨	* المكتبة العربية : الوجه النضالى للأغنية تاليف : حلى الزواتى
١٤٧	* مسرحية : الجاناب الآخر من النهار
١٦٦	* رسائل العالم : رسالة لندن
١٧٣	* رسائل الجزائر
١٧٧	* ملف كاريكاتير : جلال الرفاعي

إفتاحية

عن الثقافة .. والمتقنين

د. الطاهر أحمد مكي

اتمنى أن نتجاوز أخطاءنا فيها يتصل بقضية الثقافة ، حتى
لا يضيع جوهرها في غبار الدفاع والاتهام .

لقد ناب الدكتور يوسف ادريس ، كاتباً ومبدعاً ، عن الجبهة الواعية
من أمته ، في التفكير بأن القيم الثقافية العالية في وطننا تراجعت ،
وحلت مكانها مظاهر مادية مؤذية ، أصبحت تسود حياتنا ، وتتحكم في حركة
حياتنا اليومية ، وهى تقيس الفرد بحجم العربة التى يركبها ونوعها ،
وعدد العمارات التى يملكها ومستواها ، وما على بدنه من قمائش واين
خاطه ، وما فى اصابعه من ذهب ، وما فى بيته من رياش ، وليس مهما
بعد ذلك ان يكون فى عقله شيء ! .

وفى البيت المصرى الحديث نجد التلفزيون والفيديو والثلاجة
والغسالة والمكنسة ، وكل المستوردات الحديثة ، ويتناقش الفرد حول الكرة ،
ويعرف اسماء لاعبيها فى كل الدول ، ولكنه لا يتعامل مع الكتب والمجلات ،
وليس فيه مكتبة ولا آلة كتابية ، ولا يعرف اسم كاتب مصرى حتى لو كان
يسكن نفس الشارع ، وكلها ظواهر مقلقة نلحسها جميعا ، وتدرك عواقبها
تلة واعية ، لأنها تنتهى بنا فى نهاية المطاف الى امة تعيش عالة على

الغير ، تستهلك ما ينتج الآخرون ، وتساق الى حيث يريدون لها ان تكون ، لا تبذع لأنها لا تقرا ، ولا تخترع لأنها لا تفكر ، ولا تعمل عقلها لأنها مشغولة بمطالب المعدة ! .

وهي قضية التنبيه اليها يتجاوز قدرة فرد ، وعلاج خللها ، يتجاوز طاقة وزارة ، لأنه يتوقف بدءا على المكانة التي نريدها لأمتنا ، والسياسة التي تقررها لتبلغ بها هذه المكانة ، والنهوض بها موزع على هيئات عديدة ، تتبع الدولة مباشرة أو في نهاية المطاف ، ويرتبط بهيئات لها شبه استقلال ولكنها ترهلت ، واستكانت ، وأصبح شعارها ليس في الإكثار أبدع مما كان .

بداية الإصلاح فيما أرى أن يعنى المثقفون الحقيقيون دورهم وأن يدافعوا عنه ، فليس سرا أن أشباه المثقفين وهم أخطر من الأميين زحفوا على الصفحات الأدبية في الصحف ، وعلى أمكنة القومية في أجهزة الإعلام ، وجعلوا منها شيئا غثا ، لا لون له ولا طعم ، وإن كانت له رائحة تزكم الأنوف الشريفة . كم من المواطنين اليوم يعرفون مثلا أن في الإذاعة برنامجا اسمه البرنامج الثانى ، وأنشئ يوما ليكون زسول الثقافة الرفيعة الى جبهة الراغبين ، وكان كذلك يوما ، ومازال يقضى حتى أصبح لا شيء !

وأن يكون دورهم ايجابيا ، فلا يشاركون في تسمية ، ولا يتحولون الى أدوات للزيف ، وشعارات للتبويه ، فمن المعيب جدا أن يبقى كاتب شريف عضوا في اتحاد للكتاب لا يتبنى قضية جادة ، ولا يدعم موقف كاتب مناضل ، ولا يعرف له أحد نشاطه ؟ ، وأن يبقوا على الحسيب باد في معركتنا السياسية ، وأى اصلاح يبدأ منها ، ويجه تايها لها : ان ادعاء الاستقلالية هنا لون من الانتهازية ، لا نرضاه لهم ، ولا يرضونه لأنفسهم .

أن العودة بالثقافة نفسها الى معانيتها الأولى ، دولة جهناد شاق على جبهات عريضة وغذيدة يبدأ بالمدسة ، وقد انهارت تماما منذ سنوات عديدة ، فلم يعد بها مكتبة ، ولا تشترك في مجلة ، ولا تقيم ندوة تناقش قصة ، وينتهى بدار الكتب المصرية ، وكانت يوما شيئا عظيما تفخر به مصر ، وانتهى بها المطاف الى مخزن كتب ، تعبث فيه الأرضة وبقية ألوان الحشرات ، وتتبع مؤسسة أسبها « الهيئة العامة للكتاب » !

وعبر هذا الطريق هناك المؤسسات الثقافية العديدة ، مثل الجمعية الجغرافية ، والمجمع العلمى المصرى ، ونادى خريجي الجامعة ، وجامعة دار العلوم ، ونوادى هيئات التدريس وال نقابات المختلفة ، مطالبة كلها بان تسهم فى بعمق ثقافى يستهدف تنوير المواطن ، وشحذ العوامل الايجابية فى اعمائه ، ليتفاعل وينفعل ، ويترك مكان المنفرج الى موقف المشارك .

وقبل ذلك كله التأكيد على المناخ الثقافى ، ورفع الوصاية عن الشعب ، فلا تحدد الدولة للكتاب ماذا يكتب بدءا ، وانما يكتب على مسئوليته ، ثم تقول الجهات القضائية رايها فيما كتب ، بعد ان ينشر ، اذا رأت الحكومة فى ذلك خروجا على القانون ، فمنحى التاليف والنشر من كل رقابة مسبقة ، مهما كان طابعها ، سياسية او دينية ، وسواء كان مردها الاحكام العرفية المؤقتة ، او القوانين السيئة السمعة التى اصدرها السادات فى اواخر عهده .

ولا تحدد للشعب ماذا يقرأ ، وماذا يدع ، وتحول بينه وبين ما ينشر فى الخارج ، من كتابات حررها مصريون ، أبحاثا ودراسات ومذكرات ، لأن الحوار الفكرى دعامة اية حياة ثقافية حية ، ولا يقوم الا حول وجهات النظر المختلفة ، ومن تصارع الآراء تولد الافكار العظيمة .

واخيرا ان تيسر امر الطباعة ، فلا تنظر الى المطبعة بوصفها مصدر خطر ، يرددها رجال المباحث فى كل لحظة ، ويتشمعون كل ورقة فيها ، وأن تقابل من يحاول أن يؤسسها نظرة متوجسة ، فتقيم فى وجهه الصعاب ، وتلاحقه بالاجراءات لتصدده عنها ، وتدفع به الى مجالات أخرى من النشاط .

لقد كتب الدكتور يوسف ادريس ، ورد عليه الوزير ، ولكن القضية بدأت ولما فتته ، واستمرارها يعنى اننا جاثون فيما نقول ، الكاتب والمسئول ، والذين شاركوا فى الحوار .

د. الطاهر احمد مكي

رؤية جديدة في علم الكلام الإسلامي

ما كنت اعرف من قبل توفيق ابراهيم سلوم . . . على انى كنت اتابع كتاباته الفلسفية خلال السنوات الأخيرة في بعض المجلات العربية . وكان يبهرنى في هذه الكتابات الجسارة الفكرية وعمق التناول وسعة الاطلاع .

وفي زيارتى للاتحاد السوفيتى هذا العام ، كان لى حظ الالتقاء به مع المستشرق السوفيتى ارتور سعديف .

وفي هذا اللقاء راح يحثنى عن أطروحته في « علم الكلام الإسلامى » حديثا احسست فيه رؤية جديدة حقا ، لعلها امتداد للكتابات المبكرة للشيخ مصطفى عبد الرزاق ، ثم لكتابات تلميذه الدكتور النشار ، ولكنها تمد اضافة جادة أكثر عمقا واستيعابا . ولهذا حرصت ان احضر دفاعه عن أطروحته هذه التى تمت مناقشتها بعد أيام من لقائنا في اواخر ابريل الماضى . وكانت المناقشة حامية والدفاع حارا ، اخذت اتابع بعض عناصره عن طريق مترجم . وانتهى النقاش والدفاع بمنحه بكتوراه العلوم في الفلسفة وهى أعلى شهادة علمية تمنح في الاتحاد السوفيتى . ولهذا حرصت على ان اعرف القارئ العربى بمضمون هذا العمل العلمى والفلسفى الجاد والمهم . ولعلنا نختلف مع الباحث في هذه النقطة او تلك ، كعدم تمييزه مثلا بين المعتزلة والاشاعرة في بحثه ، او في مقالاته في تفسير بعض الآراء الكلامية . وقد نحتاج الى تفاصيل أكثر لتبين وجهة نظره في موقف الاشاعرة من نظرية الجوهر الفردى (او النظرية الذرية) ، وفي تفضيله وتمييزه

للجانب العقلاى عند علماء الكلام على الجانب العقلاى عند الفلاسفة الى غير ذلك .
الا ان الذى لا شك فيه ان بحث الدكتور توفيق ابراهيم سلوم سيفتح آفاقا
جديدة وخصبة للحوار حول تراثنا العربى الاسلامى . ولهذا ساكتفى بان
اترك الكلمة له وحده ، يعرض لنا العناصر الاساسية لبحثه ، تمهيدا للحوار
الذى ارجو ان تتسع له صفحات « ادب ونقد » .

محمود أمين العالم

معلومات عامة عن الباحث

- توفيق ابراهيم سلوم (سورية) ، من مواليد ١٩٢٧
- عام ١٩٧٨ — درجة دكتوراه فلسفة فى الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة موسكو
- لقاء رسالته « المذهب النرى الاسلامى » .
- ٢٦ نيسان ١٩٨٢ — دكتوراه علوم فى الفلسفة من معهد الفلسفة التابع لأكاديمية
- العلوم السوفيتية (موسكو) ، لقاء رسالته « فلسفة المتكلمين » (حرفيا : « فلسفة الكلام ») .
- هذه الشهادة هى اعلى شهادة علمية ، تمنح فى الاتحاد السوفيتى .
- من اصغر الحاصلين على هذه الشهادة سنا فى الاتحاد السوفيتى ، اذا لم يكن
- اصغرم ، ومن اوائل الذين حصلوا عليها من الجانب .

دوافع الاشتغال بعلم الكلام

د. توفيق ابراهيم سلوم

ثلاثة دوافع رئيسية :

- ١ — أهمية التراث فى المعركة الايديولوجية الراهنة ، والقناعة بان
الرجوع الى علم الكلام ، بأساليبه الخاصة فى اضاءة المشروعية على النظر
العقلى وبصديه للسلفية والنبصية وبطروحاته التنويرية ، قد يكون أكثر
تيارات الفكر العربى الاسلامى جدوى فى الارتقاء بالجواهر العربية ،
والمتدنية منها خاصة ، نحو الفكر العقلاى والعلمى المعاصر .
- ٢ — رفع الظلم ، الذى لحق بعلم الكلام خاصة ، ومعه بالفكر العربى
الاسلامى عامة .

فقد صور علم الكلام ، ولا سيما الأشعرى منه ، تيارا لا عقلانيسا ،
يحارب العقل والفلسفة ، ويمثل « الأرثوذكسية » الاسلامية الظلامية .

ولكن الأدهى من ذلك هو ما نسب إلى المتكلمين في نظرية ذرية ، هدفها تبرير التدخل الرباني المستمر في الكون ، ونفى أية قانونية أو سببية أو أطراد في العالم ، وسلب الإنسان حريته في الإرادة ، وجعله أسير الجبرية السلبية .

هذا التصور عن النظرية الذرية الكلامية ذاع ، في المقام الأول ، بسبب مؤلف اليهودى موسى ابن ميمون (١١٣٥ - ١٢٥٤) « دلالة الحائرين » الذى ترجم إلى اللاتينية منذ الربع الأول من القرن الثالث عشر ، وظل حتى يومنا هذا ، المرجع الأساسى عن علم الكلام الإسلامى حتى في أوساط المتخصصين من المستشرقين .

إن الأتوال المنسوبة إلى المتكلمين في هذا الكتاب قد اتخذت ، طوال قرون عديدة ، حجة للتدليل على « خلل » الفلسفة الدينية الإسلامية (المثلة بالكلام) و « تهافتها » « ولاعقلانيتها » « ولا منطقيتها » ، وعلى « قصورها » إزاء الفكر الدينى المسيحى الأوروبى .

وعلى أساس هذه النظرية الذرية الموهومة راح المستشرقون ، حتى المعاصرين منهم ، يبنون آراءهم عن « العقلية العربية » . أنها ، على حد زعم هؤلاء ، عقلية « تجزيئية » ، « مفككة » ، « ذرية » ، لا ترصد إلا التفصيل والجزئيات ، وتعجز عن الوقوف على الكل ، على العام في الأشياء الفردية ، وتعجز بالتالى ، عن الإبداع الفلسفى الحق (بعكس « العقلية الآرية » ، الكلية والشمولية !) .

وراح البعض (مانسنيون ، مثلاً) يرصد ، في ضوء ذلك ، « الخصائص الجوهرية » للفن العربى الإسلامى ، وانطلق آخرون (باماتييه) لتفسير « خصوصيات » الحضارة العربية ، مثل اعتناء العرب بالجبر لا بالهندسة (؟) ، الخ . وثمة باحثون يردون إلى هذه « الذرية » ركود المجتمع العربى منذ القرن الحادى عشر (برنارد لويس) ، حتى ويفسرون بها التجزئة السياسية للبلدان العربية المعاصرة !

ومما يؤسف له أننا نجد صدقاً لمثل هذه التفسيرات الخاطئة لدى الباحثين العرب أنفسهم — لدى د. عبد الرحمن بدوى (في كتابه « الموت والعبقريّة ») ود. عفيف بهنسي (في جمالية الفن العربى) ، مثلاً .

ومن هنا كان الدافع للتصدى لهذه المزاعم والطروحات الخاطئة ، وتفنيدها . وكان قد سبق لباحثين قبلى أن ساءلوا بقسطى في هذا العمل . فاستاذى ، البروفيسور آرثور سعدى ، كان قد كتب في أوائل السبعينيات بحثاً مطولاً ، يرد فيها على الطروحات المذكورة من خلال

استعراضه لمختلف ألوان الفن الإسلامى . وبمثابة استقرار لذلك جاءت رسالتى : « المذهب الذرى الإسلامى » ، التى تقدمت بها عام ١٩٧٨ الى كلية الفلسفة بجامعة موسكو لنيل شهادة « دكتور فلسفة فى الفلسفة » ، والى ائند فيها طروحات ماسينيون وغيره فى ضوء دراسة الذرية الكلامية نفسها ، من خلال وتحديد مكائنها سواء فى النسق الكلامى ، او فى مسيرة الفكر الانسانى عامة . وتأتى رسالتى هذه « فلسفة المتكلمين » تطوييرا لما جاء فى الرسالة السابقة من موضوعات وآراء .

٣ - وأهم الدوافع هو ، بالطبع ، هاجس فلسفى . فالرسالة جاءت ، فى المقام الأول ، بحثا فى تاريخ الفلسفة . فمنذ رسالتى السابقة تبين لى أن الكثير من النظريات الكلامية ، مثل « المعلوم » و « الكمون » « والجبرية » - هذه النظريات التى لاقت تأويلات جد مختلفة لدى الدارسين ، ولكنها خاطئة كلها - يتعذر فهمها الا فى سياقاتها العام ، الذى هو - كما أحاول أن أبين - القول بوحدة الوجود البانتينية .

منطلقات منهجية فلسفية :

وعلى طريق اثبات قول المتكلمين بوحدة الوجود ، وتقييم مكانتهم فى تاريخ البانتينية (مذهب وحدة الوجود) عامة ، كان لابد من طرح بعض النقاط المنهجية ، المتعلقة بفهم البانتينية نفسها . ومن أهم هذه النقاط :

١ - خطأ القرن بين وحدة الوجود ونظرية الفيض (الصدور) . فمد اعتاد الباحثون أن يروا وحدة الوجود مقرونة بنظرية الفيض الاغلاطونية المحدثه . وربما كان ذلك هو الذى حال بينهم وبين الوقوف على وحدة الوجود عند المتكلمين ، الذين لم يتبنوا ، على الاغلب ، نظرية الفيض .

٢ - ضرورة التفريق بين وحدة الوجود غير الفلسفية (كما هى ، مثلا ، عند الحلاج وكثير من الصوفية) والفرق الإسلامية التى تؤله ائمتها ، وعند عبدة البقر والأصنام وغيرهم) وبين وحدة الوجود الفلسفية ، التى فيها يرمز « الله » الى العالم مأخوذا فى جيلته ، المكانية والزمانية معا . الله ، هنا ، هو الكون كله ، ما كان منه وما هو الآن وما سيكون .

٣ - الله ، فى إطار وحدة الوجود الفلسفية ، ليس (محياتا) immanent للعالم ، فقط ، كما هو السائد فى الدراسات الفلسفية ، وإنما هو « مبين » transcendent له أيضا . وهذه المبينة هى مبينة الكل لأجزائه ، مبينة العالم ، المأخوذ فى جملته ، للعالم المأخوذ فى تكره . و « التنزيه » المعتزل ، مثلا ، انعكاس للقول بهذه المبينة .

٤. — في مذاهب وحدة الوجود الفلسفية ينظر الى العالم من زاويتين: « ميتافيزيقية » ، أى النظر الى اشياء العالم خارج علاقاتها الزمانية والمكانية والسببية ، النظر اليها في « سكونها » ، و « فيزيائية » ، أى النظر الى الاشياء في تواجدها المكاني — الزماني وترابطها السببي . ونظيرية « المدوم » و « الكون » عند المعتزلة تعكس الزاوية الأولى من النظر الى الكون .

٥. — وحدة الوجود الفلسفية مقرونة عادة بالجبرية (تلك هى ، مثلا ، جبرية جهم ابن صفوان ومدرسته الكلامية) .

حول المسألة الأساسية في الفلسفة القروسطية :

يرفض صاحب الرسالة التصورات التقليدية عن المسألة ، التى تحور حولها الصراع الفكرى فى العصر الوسيط ، عصر سيطرة الفكر الدينى فى العالم المسيحى والإسلامى . فهذه المسألة ، فى رأيه ، ليست علاقة الفكر بالوجود (القول بتقدم أحدهما على الآخر) ، وما يتصل بذلك من تقسيم المذهب الى « مثالية » و « مادية » (، ولا مسألة الكليات (وخاصة قرن « الاسمية » بالمادية و « الواقعية » بالمثالية) ، ولا الإيهان بالله أو إنكاره (وما يتصل بذلك فى قرن المادية بالاكاد) ، ولا قضية العلاقة بين « الماهية » و « الوجود » ، الخ .

ان المسألة الأساسية فى فكر العصر الوسيط هى مسألة علاقة الله بالعالم ، التى تنعكس ، على الصعيد المعرفى ، فى مسألة العلاقة بين العقل والإيمان . أما الحل الطليعى ، « المادى » ، لهذه المسألة فيقتل فى مذهب وحدة الوجود وفى القول بتقدم العقل على الإيمان (الأهمى) . وهذا هو الحل ، الذى جاد بها المتكلمون ، معتزلة وأشاعرة .

حول « المسألة الأساسية » يمكن الرجوع الى مقالة صاحب الرسالة « ماركس والمادية وتراثنا الفلسفى » ، الطريق ، العدد الأول ، ١٩٨٢ على طريق رسم اللوحة الحقيقية لفلسفة المتكلمين :

فضلا عن تحديد النقاط المنهجية الفلسفية العامة ، المذكورة اعلاه ، تطرح الرسالة عددا من المنطلقات المنهجية الخاصة ، المتعلقة بعلم الكلام تحديدا ، ويدوره فى الفكر العرى الإسلامى .

أولا ، ضرورة التمييز بين علم الكلام وبين الفكر اللاهوتى عموما . فمن الأخطاء الأساسية ، التى وقع فيها المستشرقون الغربيون ، ومن ثم دارسو الفلسفة الإسلامية من العرب ، هو وضعهم علامة المساواة بين الكلام

واللاهوت theology ، بين الكلام والفكر الدينى . ومن جراء ذلك كانوا يصلون أحيانا الى مفارقات طريفة ، كصوير ابن حزم وابن تيمية «متكلمين» ، والاشارة ، مع ذلك ، الى انها وتقفا ضد علم الكلام ايا كان . (انظر مثلا ، كتاب د. ماجد فخري « تاريخ الفلسفة الاسلامية ») .

ان الكلام — كما سبق أن قال ابن تيمية نفسه ! — ليس مجرد النظر والاحتجاج ، وتقديم البراهين العقلية على هذه أو تلك من العقائد الايمانية . انه ، قيل كل شيء ، نوع من النظر ، لا يرتكز ، في براهينه ، الا على العقل ، فلا يعتمد النص ، أو « النقل » . وبذلك جاء علم الكلام ظاهرة أصيلة في الفكر العربى الاسلامى ، لم تعرف لها أوروبا المسيحية القروسطية نظيرا . لقد كان ثمرة « تعايش سلمى » سواء بين شتى الفرق الاسلامية ، - أو بين الاسلام ، من جهة ، والديانات التوحيدية الأخرى ، من جهة ثانية . نفى الحوار ما بين هذه الفرق والديانات انضح شيئا فشيئا تعذر الرجوع ، مثلا ، الى « الكتاب » أو « السنة » حجة في النقاش . وصار المرجع الأعلى هنا هو العقل . وعلى هذه الأرضية نشأ التوجه ، الذى تجسد في عبارة الجعد ابن درهم (قتل عام ٧٤٢م) « أجمع للعقل » ، هذه العبارة ، التى ستغدو قاعدة أساسية عند المتكلمين .

ثانيا ، النظر الى نشاط المتكلمين في ضوء المجابهة مع الفكر السلفى :

فالخطأ المنهجى الأساسى ، الذى وقع فيه المستشرقون الغربيون ، هو أنهم انطلقوا من موديل الفكر الأوروبى القروسطى ، وسحبوه على العالم الإسلامى ، فصوروا علم الكلام تيارا « أرثوذكسيا » ، تصدى للفكر الحر ، وخاصة الفلسفى ، ولذا تبعت الرسالة مفصلا في الفروق بين تطوور اللاهوت المسيحى (ولا سيما الكاثولىكى) واللاهوت الإسلامى (السننى خاصة) ، فتبين أن الإسلام السننى طور ، في المقام الأول ، الفقه ، لا العقائد . ومن هنا فإن المجابهة الأساسية لم تكن بين فكر فلسفى — لاهوتى « أرثوذكسى » وآخر « هرطقى » ، كما هو الحال في أوروبا الغربية الكاثوليكية ، وإنما كانت بين التيار السلفى النصى (أهل الحديث ، الفقهاء عموما) ، الحنبلى ، الظاهرية .. الخ) ، من جهة ، وبين التيار العقلانى ، مثلا بعلم الكلام والفلسفة .

كان التيار السلفى النصى يرفض التأويل والنظر العقلى في العقائد . وقد تجسد موقفه في العبارات الذائعة الصيت — « بلا كيف » (أن حنبلى) و « من بمنطق فقد تزندق » (ابن الصلاح) . ومن هنا كان تصدى السلفيين للفكر العقلانى الكلامى : « قولى في المتكلمين أن يضربوا بالجريد ، وبطائف

بهم في كافة القبائل والنواحي ، وينادي بالقوم — هذا جزء من أعرض عن الكتاب والسنة ، واشتغل بالكلام » (ابن حنبل) ، « من طلب الدين بالكلام ترندق » (أبو يوسف) ، « الكلام في الدين اكراهه » (مالك بن انس) ، « وادى الكلام بمعظمهم إلى الشكوك » ، وبعضهم إلى الاتحاد (ابن الجوزي) ، الخ .

وفي مجابهة هذه السلفية كان على المتكلمين أن يلجؤوا إلى أسلوب « النقية » إلى التستر على آرائهم الأصلية ، وقد انعكس ذلك ، فبما انعكس ، في أن المتكلمين كانوا يفضلون النقاش والجدل في « مجالسهم » ، ويؤثرونها على تحرير المؤلفات ، حتى وكان منهم من لم يدون شيئاً . أما ما وصلنا من مؤلفات لهم ، تغلب عليها الصبغة اللاهوتية المحضة ، فهي ، على ندرتها ، كتابات موجهة لـ « العامة » دون « الخاصة » . وهي تندرج في عداد ما أسماه المتكلمون أنفسهم « جليل الكلام وظاهره » ، خلافاً لـ « دقيق الكلام ولطيفة » ، الذي يتناول المسائل الفلسفية البحتة ، ولذا لم يكن من قبيل الصدف ، مثلاً ، أنه لم يصلنا شيء من مؤلفات الأشعري والباقلاني والجويني والشهرستاني في « دقيق الكلام » .

ومن الأساليب التي اضطرت إليها المتكلمون كان ترويح آراء ، لا ترويح للسلفيين وتعارضة مع الدين (الجاحظ ، وابن الراوندي من المعتزلة ، والشهرستاني وفخر الدين الرازي من الأشاعرة ، وهكذا) ، وفي ضوء هذا التكتيك ينبغي تقييم « هجوم » الغزالي على الفلاسفة في « تهافت الفلاسفة » . وفي هذا الإطار تشرج أغلب « ادعاءات » المتكلمين بأن هدفهم الأساسي هو « الدفاع » عن الإسلام ضد البدع والديانات الأخرى ، فقد جاءت تلك في معظمها ، دفاعاً عن حق علم الكلام نفسه في الوجود .

ومن ألوان التقية كان الباس المتكلمين لبعض من رجالاتهم رداء سلفياً (إلى جانب ملامحهم العقلانية المعروفة) . فنسب إلى الأشعري ، مثلاً ، كتاب « الإبانة عن أصول الديانة » ، وهو كتاب ، سلفي — حنبلي في توجهه ، درج الباحثون ، على أساسه ، تصوير الأشعري واتباعه من أنصار السلفية واللامعقلانية . وفي الحقيقة فإن الفرض الأصلي من نسبة هذا الكتاب كان — كما أصبح داعية الأشاعرة ابن عساکر — فهو حماية علم الكلام الأشعري من تهجمات الحنابلة : « واتخذ الأشاعرة من « الإبانة » وقاية لهم من الحنابلة » .

ومن أساليب التقية كان ، على الأرجح ، ما يروى عن بعض مشاهير المتكلمين (الجويني ، الغزالي ، فخر الدين الرازي ، الدواني ..) من رجوع عن الكلام إلى الصوفية والسلفية .

ثالثاً ، وثمة منطلقات منهجية ، تتعلق بكيفية قراءة نصوص المتكلمين والاختباريين من مؤرخى الفرق . وفى مقدمة ذلك تأتى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار طريقتين شائعتين فى الأبحاث والنقاشات الكلامية — **الانزام والتجوز** . ان تجاهل هاتين الطريقتين قد ادى بالباحثين الى اظهار آراء المتكلمين فى مظهر عبثى ، لا منطقى ولا عقلانى . وهم يستندون فى ذلك الى أقوال ، منسوبة الى المتكلمين ، مثل الزعم بأن المعتزلة — كما يروى عنهم ابن الراوندى فى « فضيحة المعتزلة » — يقولون أن يوسع انسان واحد قتل أهل الأرض جميعاً ، أو شرب ماء البحر كله ، والقول المنسوب الى الأشاعرة بأن « أمى فى الصين يمكن أن يرى فى الأندلس » . أما فى الحقيقة فإن هذه وغيرها من أقوال لم تصدر عن المتكلمين ، وإنما نسبت اليهم بطريقة « **الانزام** » (أى « **الزامهم** » نتائج ، صادرة عن مقدمات يقولون بها) ، وذلك بهدف دحض آرائهم وتبيان تهافتها . فما يرويه ابن الراوندى عن المعتزلة « **الزام** » لهم من قولهم بأن الاستطاعة متبيزة عن الفعل ومتقدمة عليه . أما الراى الأنف الذكر ، المنسوب الى الأشاعرة ، « **فيلزم** » من قولهم أن « رؤية » الله (التى هى عندهم لَوْن من النظر العقلى) لا تقتضى الشروط المألوفة للرؤية الحسية ، فى مقابلة الراى للبرئى ، وخروج شبعان بصرى من العين اليه . الخ .

كذلك هو الحال بالنسبة لبدا « **التجوز** » ، وهو مبدا ، غريب تماماً عن الفكر اليونانى ، لكنه مميز للفكر القرونسطى ، فقد كان المتكلمون يفرقون بين « ما يجوز » تخيله وبين ما يمكن أن يوجد فعلاً . ولذا راحوا يبحثون فى « جواز » أشياء ، غير موجودة فى الطبيعة ، وما ينتج من افتراض مثل هذا « الجواز » . ولكن كل هذه الأشياء ، التى « يجوزها » المتكلمون (كالتقلب الجبل ذهباً !) ، إنما هى تخيلات ذهنية محضة ، لا تتحقق فى الواقع (كما يظن الباحثون خطأ !)

قيم ينبغى أحيائها :

وأهم ما فى علم الكلام هو تصديه للتيار السلفى اللامعلاقى . ففى مجابهته طرح المتكلمون ، معتزلة وأشاعرة ، مبداً « **تقدم العقلى على النقلى** » ، وأن « **الدلائل النقلية لا تقيد اليقين** » فى العقائد .

وكان المتكلمون أول من طرح « **الشك** » مبداً منهجياً ، لا بد منه للوصول الى اليقين . ويتصل بذلك قول المتكلمين ، والأشاعرة منهم خاصة ، « **بعدم صحة ايمان المقلد** » . وأكد متكلمو الأشاعرة أن الانسان ما ان يبلغ سن الرشيد ، عليه أن يشك فى كل المعتقدات الموروثة ، حتى يصل الى اليقين بعقله الخاص ، بالنظر العقلى البحت ، حتى واعتبروا

أن المسلم ، الذى لم يشك حال البلوغ ، يموت « كافرا » ! ومضى الطبرى من الأشاعرة الى حد القول أن الشك فريضة على كل مسلم ومسلمة ، حتى الجارية . منذ بلوغ السابعة من العمر !

وهذه النزعة التوفيرية ، التى تجسدت فى إعلان النظر العقلى « فريضة على كل مسلم ومسلمة » ، وفى « تكفير » كل من أخذ بالإيمان بالله وبالمعتقدات الدينية تقليدا ، دون إيمان العقل أولا ، هذه النزعة لم تكن مجرد نداء خيالى طويلى ، بعيد عن الواقع ، فقد كانت « مجالس المتكلمين » (أو مجالس العلماء) ، التى أقامها المتكلمون حيثما تيسر لهم ذلك ، « أندية » علمية حقة . كانت تحضرها حتى النساء . ونظم المعتزلة حلقات للصغار والشبية ، يلقنون فيها آداب الجدل ، وكان يقصدها حتى أبناء خصوم المعتزلة النكريين .

ويكفى للدليل على مدى تأثير المتكلمين فى اشاعة أساليب النظر العقلى بين عامة الناس ما يرويه الرحالة القزوينى (القرن الثالث عشر) عى أهالى جرجان : كلهم معتزلة . والغالب عليهم صناعة الكلام ، يمارسونه حتى فى الأسواق والدروب يمارسونه بدون تمصّب ، وإذا راوا من أحد التمعّب عابوا عليه وقالوا : إنما الغلبة بالحجة ، وإياك وفعل الجهال !

وتجلت النزعة العقلانية الكلامية فى قول المعتزلة ومتكلمين آخرين « بالحيثين والقيح العقليين » . وهذا يعنى أن الأمور إنما تكون حسنة أخيرة (أو قبيحة) شريفة (أو شريفة) لا لحد أن الشدة رسمها خيرا أو شرا ، وإنما تكون كذلك بحد ذاتها ، وبوسع العقل ، بالتالى ، إدراك « حسن » الأشياء و « متجها » « قبل ورود السمع » ، أى قبل نزول الكتب السماوية ، قبل الوحي الربانى . حتى ومضى جماعة منهم ، وهم « الأضرعية » ، فاعتذروا لمن عاش فى أطراف العالم ، ولم تبلغه دعوة الشرائع ، فقام دينه على العقل وحده ، وقد كانت هذه من أولى الطروحات العقلانية الجريئة ، القائلة بإمكانية بناء مجتمع فاضل بدون شرائع منزلة بناء مجتمع خلق من أناس « ملحدّين » . وقد جاء ابن الراوندى فندس بهذا الطرح الى نهايته المنطقية — الى حد انكار النبوات . وكان موقف ابن الراوندى هذا امتداد طبيعى ، و « نتيجة منطقية » للعقلانية الكلامية . ويدل على ذلك أنه لم يكن الوحيد ، فمن « دفعهم الكلام الى الإلحاد » . فهناك السرخسى وثمّة أبى الأثرس والتوحيدى .

وفى الأوساط الكلامية نبت وتطورت أفكار التسامح الدينى . وقد انعكس ذلك فى قولهم بأن الحقيقة الدينية متعددة ، وليست واحدة ، ولذا تتعدد السبل إليها ، ويكون « كل مجتهد مصيبا » . حتى واعتقدوا فى قولهم بتعدد الحقيقة (الدينية) على حديث منسوب الى النبى « اختلاف

أمتى رحمة « ! وانطلق المتكلمون ، من جهة واشعرية وماتريدية ،
فأنكروا تكفير المسلمين بعضهم لبعض ، وأعلنوا أنه « لا يصح تكفير أحد
من أهل القبلة » .

وتجسدت نزعة التسامح الديني جلية في القول بـ « الإرجاء » ،
الذي طرحته الجهمية ، ومن ثم الأشاعرة والماتريدية . وكانت القاعدة
العامة للإرجاء هي « لا تضر مع الإيمان معصية » . وفي ضوء هذا التوجه
راح المتكلمون يؤكدون « أن الإيمان عقد بالقلب » بين الإنسان واللة ،
ولله ، وحده ، الحق في الحكم على « إيمان » هذا الشخص أو ذاك .
ولذا « فإن من آمن بقلبه ، وأن كفر بلسانه ، فإنه مؤمن عند الله » !
ولم يكن الإرجاء أوسع تيارات التسامح الديني في الإسلام ، فحسب ،
بل وكان قمة الفكر المتحرر في العصر الوسيط ، شرقه وغربه .

هذه القيم العقلانية والتنويرية ، قيم التسامح الديني ، هي الأجدر
بأن نبعثها اليوم ، وهي الأندر (لا « مادية » أبى سينا ، وابن رشد
وغيرهما) على تعبئة جماهير شعبنا نحو الأفكار العقلانية والعلمية
المعاصرة ، على إشاعة جو من التسامح الطوائفي والديني اليوم ، نحن
بأيسر الحاجة إليه .

ابن ميمون وعلم الكلام :

وتكرس الأطروحة فصلا خاصا لمناقشة مدى صحة الآراء ،
المنسوبة إلى المتكلمين المسلمين في « دلالة الحائرين » لموسى بن ميمون
وبين البحث أن ابن ميمون لم يكن على معرفة دقيقة بعلم الكلام الإسلامي ،
وأنه لم يكن يهدف إلى عرض آراء المتكلمين عرضا موضوعيا وأميا ،
وأنما كان هدفه تقديم هذه الآراء في صورة لا عقلانية ومبثية ، يسهل
معها نقضها . وعلى هذا الطريق أقرط ابن ميمون في استخدام مبدأ
« الالتزام » ، ونسب إليهم القول بذرية المكان والزمان والحركة ،
وباستفادهم إلى الفرضية الذرية في القول بالخلق الإلهي المستمر للكون
ونفى السببية والأطراد فيه .

مكانة الفرضية الذرية في المرح الكلامي

ويعكس ما ينسبه ابن ميمون إلى المتكلمين تبين الرسالة أن نقاشات
المتكلمين فيما بينهم تحورت حول مسألة وجود حد تنتمي عنده قسمة
الأجسام ، وجود « جزء لا يتجزأ » (« جوهر فرد ») ، أو — باستخدام
التعبير المعاصر — « ذرة » . فلم يكن المتكلمون يعنون ببسائل ، ذرية
المكان والزمان والحركة ، ولا بقضايا حركة الذرات ووجود خلاء تتحرك
فيه . ولم يستندوا أبدا ، في طروحاتهم اللاهوتية والفلسفية ، على

الفرضية الذرية . لقد كان شغلهم الشاغل ، هنا ، هو إثبات ، أو نفي ، انتهاء قسمة الأجسام عند حد ما . ولذا فانهم لم « ينثوا » الجسم من ذرات ، أى لم يفسروا صفاته وخصائصه في ضوء مواصفات « الذرات » المكونة له (بعكس مذهب ديمقريطس) والمذهب الذرى لم يحظ بقبول شامل لدى المتكلمين (ناهيك عن « الارثوذكسية » الاسلامية كلها !) ، منهم من قبل به ، ومنهم من رفضه (النظام ومدرسته من المعتزلة ، الماتريدية ، جماعة من الأشاعرة ، متأخري المتكلمين عموما) .

وبذا تبطل محاولات القائلين بـ « ذرية » العقلية العربية بالاعتقاد على علم الكلام ، على الذرية الكلامية ، في انشاءاتهم البعيدة الأمد . ولكن المجادلات بين المتكلمين حول وجود « الجوهر الفرد » لم تذهب سدى . فقد كان لها أثر كبير على تطوير الفكر الذرى ، ولاسيما في أوروبا الغربية القروسطية .

اثر علم الكلام في الفكر الأوروبي :

فكان للمتكلمين الفضل الأساسى في الحفاظ على المذهب الذرى اليونانى ، يعد أن صار ، في أوروبا المسيحية ، نسيا منسيا ، وفي احياء هذا المذهب في أوروبا بعد القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وذلك من خلال تعرف الأوروبيين على أعمال المتكلمين العرب . وفي هذا الاتجاه تابع الباحث أعمال العالمين السوفيتيين « زوبوف » و« روزنفيلد » فبين أن الذريين من المتكلمين ، والذريين الاسلاميين عامة ، قد طوروا المذهب الذرى اليونانى الى الامام ، وادخلوا تعديلات هائلة عليه ، خففت الى درجة كبيرة من حدة المطاعن الموجهة اليه . ومن ذلك تفرقتهم بين القسمة الرياضية والفيزيائية (« جهات الذرة اجزاء رياضية منه ، لا فيزيائية ، مما يسمح بتكوين مقدارين متصلين من ذرات » ، بين الحد الأدنى الفيزيائى (الذرة ، الجوهر الفرد) والرياضى (النقطة) . ، بين « الحيز » (« مكان » الذرة) و « المكان » (وهو خاص بالجسم المؤلف دون الذرة) ، بين « الإمتداد » (الذى ينسب الى الذرة والى الأجسام المركبة) وبين « الجسمية » (التى هى قصر على الأجسام المركبة) . وهذه الآراء كلها ، اضافة الى نظرية « الطفرة » ، وصلت الى المفكرين الذريين في أوروبا ، فأخذوا بها ، ومما له دلالة هنا أنه حتى في بداية القرن العشرين نجد أنصارا للمذهب الذرى في أوروبا ، يضعون علماء الكلام الاسلاميين في رأس قائمة أساتذتهم (وليس ديمقريطس وابيقور من اليونانيين !) .

وفضلا عن ذلك ، عرف المشرق العربى - الاسلامى مدرسة للذرية الرياضية (البيرونى ، عمر الخيسام ، قطب الدين الشيرازى ، وغيرهم) توصل انصارها ، على أساس الفرضية الذرية ، الى عدد من

القوانين الرياضية الهامة ، « سيكتشفها » الأوروبيون مجددا بعد عدة قرون !

وكان المتكلمون رواد التقاليد البائتيقية (مذهب وحدة الوجود) في العصر الوسيط ، وأثرت آراؤهم وانشاءاتهم النظرية على المفكرين الأوروبيين ، وخاصة اسبينوزا (حتى أن مصطلح « الصفة » عند اسبينوزا مأخوذ من متكلمي المعتزلة) .

المتكلمون والفلاسفة

وتدحض الرسالة التصورات التقليدية عن المجابهة بين « المتكلمين » و « الفلاسفة » (ممثلى المشائية — الأرسطية — الإسلامية ، كالفارابى وابن سينا وابن رشد) ، وعن دور الغزالى المتكلم فى انحطاط الفكر المشائى فى المشرق العربى ، وعن نشوء علم الكلام كرد فعل على تسرب الفلسفة الى الفكر العربى الإسلامى . وعن أخذ المتكلمين بالمنطق الأرسطى للرد على « الفلاسفة » بسلاحهم وعن أن علم الكلام صار فلسفيا من خلال مجابهته للفلاسفة ، وعن العداء المستحكم بين التيارين الكلامى والفلسفى .

وتبين الرسالة أن علم الكلام كان « فلسفيا » قبل ظهور « الفلسفة » (المشائية الإسلامية) ، فجهم ابن صفوان ، الذى كان صاحب مذهب فلسفى متطور ، توفى قبل قرن كامل من « حركة الترجمة » ، وكان للمعتزلة دورهم فى حركة الترجمة هذه ، وفى نقل مؤلفات أرسطو وغيره من الفلاسفة اليونانيين الى العربية . ولم تشهد المرحلة المعتزلية صداما بين المتكلمين و « الفلاسفة » . وعبر الجاحظ عن موقف المتكلمين من الفلسفة بقوله المشهور : « لا يكون المتكلم متكلميا حتى يكون ما يحسنه من كلام الدين بوزن ما يحسنه من كلام الفلسفة » ، والمتكلم عندها هو الذى يجمع بينهما .

وأول فلسفة العرب — الكندى — كان قريبا من الدائر المعتزلية، وشارك المعتزلة مصيرهم المساوى أيام الخوفا وبعدة .

ولكن « المتكلمين » و « الفلاسفة » كانوا ، عموما ، يمثلون استمرارا لتقليدين فلسفيين مختلفين — أفلاطونى وأرسطى ويبدو أن مخترعة حرائق الأفلاطونية المحدثة قد لعبت دورا كبيرا فى الفكر الكلامى الإسلامى . وكانت ثمة « مناقشات » و « مجادلات » بين المتكلمين والفلاسفة ، ولكن حدثها كانت أقل بكثير من حدة الخلافات بين المتكلمين أنفسهم ، حتى وفى أوساط ممثلى المدرسة الكلامية الواحدة (المعتزلة) مثلا . وإلى جانب الاعتبارات المياسية ، التى كانت وراء الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة ، يجب ألا ننسى أن « الفلاسفة » كانوا عموما ،

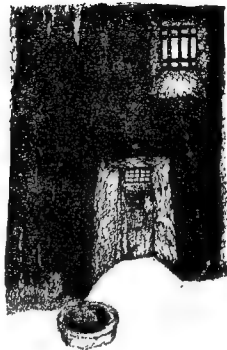
يمثلون ارسطراطية فكرية ، كانوا ندماء الملوك والامراء والسلاطين ، في حين كان المتكلمون يمثلون ، على الاغلب ، الجناح الديمقراطي فكريا ، كانوا اقرب الى جمهور الشعب ، واكثر عنافة باشاعة اساليب النظر العقلي بين صفوفه ، وعلى هذه الأرضية كان لابد من ظهور بعض النزاعات بين المتكلمين والفلاسفة . وفضلا عن ذلك كان المتكلمين ، ميموما ، يرفضون تقليد أى مفكر كان ، في حين كان الفلاسفة ينطلقون أساسا في فكر ارسطو ، وكان ذلك أحد عوامل « النزاع » بين الطرفين .

ولكن الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة كانت « ودية » في معظمها ، وكانت ، في الكثير منها ، نتيجة رغبة كل من الطرفين اثبات تفوقه على الآخر ، وتبيان تهافت آراء الطرف الآخر بالمقارنة مع آرائه الخاصة ، ولذا فإن الآراء ، التي تتضمنها المصاورات بين المتكلمين والفلاسفة ، لم تكن لتعبر بالضرورة عن آراء أصحابها الحقيقية . كان الحوار « جدلا » ، لا يقصد الى الحقيقة ، بقدر ما يهدف الى افحام الخصم (وعلى هذا الطريق كان لكل من الطرفين أن يستخدم كافة الحجج والوسائل .) بما فيها الحجج « السفسطائية » و « الخطابية » و « الشعرية » (وتهافت الفلاسفة « للغزالي و « تهافت التهافت » لابن رشد أمثلة على هذا الحوار « الجدلي » ، التي كانت له أصوله وقواعده المتفق عليها بين الطرفين . ولم يكن ذلك معركة بين تيار فكري وآخر عقلاني ، بين « مادية » و « مثالية » ، كما يظن للبعض تصويرها .

وبالمقابل كانت ثمة نزعة للقاء بين الطرفين . فكذب الفارابي ، مثلا ، « المنطق الصغير على طريقة المتكلمين » ، يبسط فيه المنطق الارسطي بلغة علم الكلام ، وعبر ابن رشد ، في أكثر من مناسبة ، عن اتفاق الطرفين في الأمور الفلسفية الأساسية . ولنتذكر ، بهذه المناسبة ، عنوان مؤلفه « في أن ما يعتقده المشاؤون والمتكلمون من أهل ملتنا في كيفية وجود العالم متقاربة في حيث المعنى » ، ووضع نصر الدين الطوسي كتاب « تجريد الكلام » ، يعرض فيه المسائل الكلامية باللغة الارسطية ويبنى علم الكلام على أسس مشائية .

ومن جهتهم سعى المتكلمون الى هذا التلاقى . كانوا في كثير من الأحيان يهاجمون الفلسفة (المشائية) بهدف ترويجها بصورة أساسية . وهذا جلي في مواقف الغزالي ونجر الدين الرازي والشهرستاني ، ومن ثم جاء البيضاوي والابجي والجرجاني والتفتازاني فخلطوا مسائل الكلام بمسائل الفلسفة ، حتى صار العلماء - كما يقول ابن خلدون في « مقدمته » - وكأنهم علم واحد . وعلى هذا النحو التقى الكلام والفلسفة ، وتابعا وجودهما المشترك في خضم النضال ضد الخصم السلفي ، الذي كان يرسخ مواقفه أكثر فأكثر .

الأسوار



محمد المخزنجي

ورأس السجن الكبير كان يخشاهم ، وهم يفسر من المسجونين
لديه !!

يخشى بالذات معرفتهم الدقيقة بلائحة السجون وتمسكهم الشرس
بنزير مالهم من حقوق ، ولولا هذا لأصدر أمره بمنعهم من مغادرة
الزنايات وحرمانهم من طابور الفسحة في أرجاء حوش السجن المتقلص،
لكنهم مع ذلك كانوا ملتزمين بنظام المسجونين حتى وهم يصعدون سلم
مستشفى السجن في طابور الفسحة ، ويقفون بأعلاه طارحين صدورهم
على الدارين .. يمدون رقابهم ويحدقون طويلا في شيء ما ، كأنهم
ينتظرون هذا الشيء يأتي ويصرونه خارج الأسوار ، وهم يفعلون ذلك
باستمرار منذ مدة ، وفي وقت الظهيرة بالحديد ، حيث في لحظة معينة ،
يبدأ واحد منهم في التلويع لشيء ما خارج السور فيشرعون جميعا بعده
في التلويع .

هل كانوا يعطون اشارات ما لأحد في الخارج ؟ هل كانوا يقدفون
بأوراق أو خطابات وهم يصطنعون ذلك التلويع الذي بدا له مجردا من
المنى ؟ ولقد لام « الماور » نفسه اذ لم يفكر في هذا الأمر من قبل ويضطهم
في مخالفة يتوجسها في تصرفهم — هذا — اليومى — الغريب ، ويودعهم

الزئذانات الانفرادية ، وربما استحقوا الجلد أيضا ، وتنهذ في ضيق ، لكنه على أية حال قد أعد عدته اليوم لضبطهم وهم لا يشعرون .. اذ وضع احد المساكين تحت السور في الخارج ليراقب ما يحدث بشي الشارع عند هذه اللحظة ، واعطى أمرا مشددا لمساكير الأبراج أن يفتحوا عيونهم اليوم جيدا وتكون صفاراتهم على أهبة الاستعداد للانطلاق حتى تتحرك فرقة الحرس الاضائية التي جهزها ، ثم انه أخلى الحوش ومنع المسجونين الجنائين الذين يسهل التحكم فيهم من مغادرة العنبر ، وتسلسل خلسة ليختفى في التكمبية القائمة أمام المخضل حيث كان يمكنه رؤية هؤلاء المسجونين الخمسة بظهورهم وهم فوق ، ويراقبهم بدقة من خلال الشفرات الكائنة بين تشبك أفرع اللوف واللبلاب في مكانة هذا ، وكان مضطربا اذ راح يتبدل الجو الى برودة ، وكانت تغيم السماء .. فبما يعنى أنها ستطر .



كانوا يعرفون اذ يبدأ الحديث عنهم بأنهم أصلب خمسة رجال في المدينة التي يسكنها مليون من البشر ، وكانت تحكى عنهم الحكايات التي تبلغ حد الخرافة ، هكذا كانوا محاطين بهالة من الاكبار حتى من قبل المساكين والضباط الممينين لحراسهم ، وقد كان في انظواهرهم حكم بالاشغال الشاقة المؤبدة ، برغمه بدوا غير عابئين وربطى الجاش مما كان يكثف حولهم الهالة ويوحى بأنهم كائنات أعلى من مرتبة البشر العاديين ، ويبعث دائما بذكرى اليوم الصاحب الذي حكموا فيه المدينة وهم يتحركون مع عشرات الآلاف من البشر الساخطين .. يتظاهرون وقد امتلكوا كل الشوارع ، وراحوا يكتسحون ألامهم النقيض كجزق من ورق قديم تطيرها رياح جامعة . ثم عندما تبدل الأمر ورجحت كفة النقيض قبض على مائة وخمسين رجلا راحوا يخرجون من السجن تباعا حتى تبقى خمسة لم تعد تلوح أى بارقة أمل في خروجهم : الطبيب الشاحب الصغير الجسم ذو العينين الساهمتين الغريبتى التصديق ، والمدرس الضخم الذى يبدو وهو يتنقل وكان كل قطعة فيه تتفاخر بعصبية ، وعامل البناء الأسود الفارع ذو الملامح الزنجية الذى يبتسم دائما ، وطالب الحقوق البالغ الوسامة ذو الشعر السائب المتطاير ، وفنى المعمل الربعة كبناء مذكوك من صخر خالص أصم .

كانوا يمثلون خمس جمرات تبدو ساكنة بمنطفئة لكن عندما ينفخ فيها تنهارج ملتبهة لتصنع حريقا هابلا بحجم مدينة كائلة ، وفي الفترة الأولى المبكرة من سجنهم حيث كانت شجرة السخط لاتزال تسمع في الشوارع كانت المدينة — تكاد أن تكون جميعها — تتوافد لقراهم من وراء القضبان طلاب المدارس والجامعة ، وفتيات من كل عمر ، ورجال من كل مهنة ، وحتى عجائز النسوة والشيوخ كانوا ياتون ، يتقاطرون على مدار اليوم

وياخذون في الدوران بلا كلل حول السجن لعلهم يلحون واحدا من « فرقة الشجعان » - كما كانت تسمى ثلة الخمسة - ويطيرون اليهم قبلة في الهواء لو هزة يد. ترسم أصابعها علامة النصر أو هتافا حماسيا أو مجرد نظرة لا تخلو من دهاء المعنى بالتواصل ، وكان عساكر السور يفشلون دوما في ردهم أو تخويفهم فقد كانوا كثرة ويأتون دائما في جماعات .

وكان بالفعل وليس بتفهم شطرة شعر بدأ يفهم بها الطبيب الساهم: « ان طول الجرح يفري بالتناسى » أخذت وفود الاتين لرؤية الخمسة تقتل رويدا رويدا حتى لم يعد يأتي زائر واحد. ولفترات راحت تطول ، وكان العالم المختزل الى سجن تقتطع منه زيارات الناس فيختزل أكثر ، وكلما أوغلت الشهور يتحول الواحد من الخمسة الى : « مسجون » .

وبدأت تظهر على الخمسة سيماء الحزن المكتوم بالأسوار ، الذي يظهر في شكل الصفرة الشاحبة والترهل ، المتزايدين كلما قدم العهد بالحبس ، وكانت هناك لحظة وحيدة عند الظهيرة من كل يوم تأتي للخمسة فلا يتخلفون أبدا عن لقاءها ، تلك هي لحظة مرور الأطفال الذاهبين الى الاستاد والذين يمكن رؤيتهم من فوق سلم مستشفى السجن .. يمر الأولاد والبنتات في جماعة كبيرة متقاربة كمنقود ، وعندما تقع أعينهم على « ناس مسجونين » يظهرون من فوق أسوار السجن يتوقفون . يتشاورون مخبرين بعضهم البعض : « المسجونين .. المسجونين » ، ثم يسكتون اذ ينتبهون جميعا الى المشهد ، وياخذون في تأمل مغمم برقة الاثناق الطفلى . ولما يلوح لهم بيده أحد المسجونين الخمسة يكشف الصغار لعبة طريفة وينسون الاثناق .. يلوحون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون أكثر الى التقليد والتنافس ، فعندما يخرج أحد المسجونين مندبلا يلوح به للأطفال يخرجون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون أكثر الى التقليد شيء يلوح به : ورقة بيضاء أو غائلة الألعاب ، ولما يأخذ المسجونون الخمسة في التلويح - معا - للأطفال يروح الأطفال في تقاقر مبتهيج يلوحون بتصايح وكانهم فازوا وجعلوا الخمسة صغارا مثلهم ، ومثلهم يلوحون ، ثم ان الأطفال يريدون معرفة من يخسر وينزل بيده أولا ، يستترون في التلويح ، لكن المسجونين الخمسة لا ينزلون أياديهم ويستترون في التلويح للأطفال .

ولما كان الأطفال ، وهم لا ينسون ميعاد لعبهم في الاستاد ، يريدون الانصراف ويريدون في نفس الوقت « لا يخسروا » ان يتحرك مكبهم صوب الاستاد وأيديهم المرفوعة لا تنزل ، ولا تكف عن التلويح ، حتى يخلو منهم

الشارع .. يخلو ويصبح موحشا كاللحظة التي تسبق الاجهاش بالبكاء.
 ??? هل كانت هذه اللحظة مجرد لعبة يلعبها فريق « الشجعان » الخسيسة،
 ويستعدون لها بالانتظار كل يوم ؟ ان واحدا منهم لم يقل ابدا للآخر
 انه ينتظر الاطفال ، ومع ذلك كانوا يصعدون جميعا درجات السلم
 عند الظهيرة ، وينظرون في صمت وهم يحدقون بتلعل واضح في مساحة
 الشارع التي تقع في حيز رؤيتهم من موقعهم هذا . وكانهم خجلون من
 البوح بهذا الأمر الصغير ، يتبادلون النظرات التي لا تستقر ، وإذا
 استقرت يهرب الواحد منهم بعينية وقد ظن ان زميله قد كشفه ويبادر
 بالتهويه : «على فكرة بيت خطيتي قريب من هنا وهى بتمر من السكة دى»
 رغم معرفته ان زميله يعرف كونه اصبح بلا خطيبة وقد أرسلت اليه
 الخطيبة دبلتها عندما صدر قرار الاتهام ولاح حكم المؤبد ممكنا ، أو يقول
 واحد لآخر « يا أخى المنظر من هنا حلو جدا ومريح » رغم معرفتهم جميعا
 ان شيئا لا يبين لهم الا قطعة من شريط اسفلت كالحجج ورصيفا يحده سور
 الاستاد الذى يخفى ما وراءه .



بدأت تمطر ، وقد طالعت وقفتم بأعلى سلم مستشفى السجن ،
 ثم ان المطر راح يشتد ، فرموا يافات ستراتهم وكانت رؤوسهم تبتل ،
 ويسيل الماء على وجوههم ثم ينزل الى الصدور ، فيرتعشون ، ويقول
 أحدهم وهو يرتعش .. « يا أخى المطر دا شيء جميل » . ويؤمنون على
 قوله بارتعاش : « فعلا فعلا » ثم عندما بدأت الريح في توجيه المطر
 الى وجوههم وصدورهم مباشرة راحوا يتراجعون ويلتصقون بالحائط
 الذى يخرج منه السلم وينظرون مع ذلك بزوايا عيونهم التى لم تكن
 لتفلت أبدا رؤية قطعة الاسفلت التى يرقبونها منذ أكثر من ساعات ثلاث،
 وقال أحدهم بعد ان نظر الى ساعته التى مسح من زجاجها الماء وهو
 يتنهد : « ياه الساعة أربعة ومعاد التهام قرب ، لكن آخر كان يستيت
 على التناول وهو يتكلم بعصبية » « لا لسه عشر دقائق » . « قانونا لسه
 عشر دقائق » وتلعثم أحدهم وهو ينبس بحرص كانه يخشى الانكشاف :
 « آ . آظن . آظن الناس ما تخرجش عيالها فى الشتاء ده . » وغمضوا
 بحزن يجيبون : « تقريبا . تقريبا »

ثم برز لهم المأمور يخرج من التكمبية ويبدو شديد الانفعال وهو
 يصفق بغليظ ثم يشير اليهم بحدة ويتكلم كأنه يصرخ :
 « ياللا يا حضرات ع العنبر .. فسحتمكم انتهت والتهم ها
 يبدأ » .

وراحوا يتكلمون وهم يهبطون ، .. يتكلمون وكانهم ينتزعون أقدامهم
 الملتصقة بحديد الدرجات المبتلة ، انزعاعا يؤلم . ثم انهم مضوا مبطلين
 ومطرقين ، باتجاه العنبر ، الى الزنزانات .. تحت وأبل المطر .

مرثية للشهيد المجهول

أحمد درويش

لا صدر أمك الحنون ضم كتفك عند الاحتضار
ولا أصابع الحنين أسبلت أصيل عينيك الوديعتين
ولا دموع لحظة الوداع ، تدبلت منك شحوب الوجنتين
ولم يشق الأملق عندي رحلت صرخة التبايع
وانها فوق صحارانا العطاشى
فوق تلالنا الحزينة الرمال
توهج الشيايب فى مينيك لحظتين ثم تلاشى
وحينما تصالحوا « بنوية النمام » لم تنطق « الرقم »
شقت أمله الثقيل
قفزت قفزة مهيبة من الضحى الى الأصيل
وكان زهر مورك الندى مستعصيا على الذبول
فى الضبح حينما تجبعوا لنوية العلم
لم تك بينهم .. سبقتهم
وحينما تصالحوا « بنوية القمام » لم تنطق « الرقم »

التعريف بعلم اجتماع المسرح

عبد العزيز مخيون

مقدمة

يخوض علم الاجتماع في دراسة العديد من جوانب الحياة المعاصرة وأنشطة الإنسان فيها... فكما توجد سوسيولوجية التعليم وسوسيولوجية الفن والثقافة، توجد كذلك سوسيولوجية المسرح، وتتعدد مجالات وفروع الدراسة داخل سوسيولوجية المسرح..

والذى يعنىنى فى هذا الموضوع هو تحريك الاهتمام المشترك عند المسرحيين والاجتماعيين ورجال الثقافة بهذا العلم، وما يمكن ان يقدمه من خدمات لتطوير « التجربة المسرحية » عندنا وتاصيلها، والعمل على نشرها ومدها الى قطاعات اعرض واوسع، بحيث تنال تفاعلا اجتماعيا اقوى، وبحيث تعد بحق احد الظواهر والفعاليات الاجتماعية النشطة والمؤثرة فى حياتنا الجمعية.

وانشاء تجربة العمل المسرحى فى قرية « زكى افندى » فى سنوات ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧ لمست مدى احتياج المسرح — عندما يحثك بيتنا احتكاما مباشرا — الى علم الاجتماع.

فقد كانت الاحداث الجارية كل يوم والعلاقات المتشابكة التى اوجدها المسرح والتداخلات المختلفة بين الخيالى والواقعى، والتقارب الشديد الذى اوجدته التجربة بين العامل الاجتماعى

(*) المحاضرة التى لقيت فى ندوة الثلاثاء التى يعقدها المسرح المتجول

بالقاهرة فى ١٥/٥/١٩٨٤.

والعامل المسرحي ، كل هذا جعلنى أفكر فى أن يكون الباحث الاجتماعى جنباً الى جنب مع الفنان المسرحى . ان تجسرية الفن المسرحى فى بلاد العالم الثالث تتطلب الدراسات السوسولوجية لأسباب كثيرة لا مجاً للسرد هنا ويعرف الاجتماعيون هذه الأسباب أكثر من المسرحيين ، وأرى أن أهم الموضوعات التى يجب أن تنال عناية الدراسة السوسيومسرحية فى أرضنا هى :

دراسة المكان المسرحى : بمعنى دار العرض والأماكن التى تجرى فيها العروض المسرحية ، ومدى ملائمة هذه الأماكن للبنية الاجتماعية الشرقية

❖ تأثير المكان المسرحى بشكله الزاهن على الإبداع

❖ أسباب عدم تعدد الصور الإبداعية فى مسرحنا وعلاقتها بأسباب التوزيع المورفولوجى داخل المكان المسرحى

❖ انحصار الممارسة المسرحية المصرية فى شكل واحد من أشكال العمارة المسرحية وهو القاعة الإيطالية وما تفرضه على الفنان والجمهور من علاقة وحيدة جامدة وثابتة وغير متحركة أو متفاعلة .

❖ دراسة العلاقات المتبادلة بين الجمهور والفنانين ، هذه العلاقات الناشئة عن التقاء الفنانين بالجمهور فى أماكن العروض المتاحة لدينا : (أشكالها - أبعادها - حجم المشاركة ...)

ولا شك أن تعدد ونجاح الدراسات الجادة فى هذا المضمار سوف ترفقنا على إعادة النظر فى الأماكن المسرحية الموجودة لدينا وكلها أماكن أصبحت خارج العصر الذى نعيش فيه ، فوق أنها تقيد انطلاق الممارسة المسرحية وتقف حائلاً دون أى تجاوب حقيقى بين المسرح والجمهور .

دراسة الجمهور : للتعرف على ميوله الحقيقية ومحاولة استكشاف صورة المسرح فى ذهن الجمهور : كيف يرى الناس المسرح ؟ كيف يحسنون أن يروه ؟ ما الذى يتوقعه الجمهور من المسرح ؟ دراسة العوامل المؤثرة فى جمع شمل الجماهير حول المسرح ، كما يمكن أيضاً عقد مقارنة بين صورة المسرح عند الجمهور - وصورة المسرح عند الفنان .

الى آخر هذه النماذج والموضوعات التى يراها الباحث

دراسة المسرحيات : التى يكتبها المثقفون عن القرويين ومشاكل الريف والفلاحين عند اصطدامها بالواقع الحقيقى عندما تتاح لها فرصة العرض فى القرية بين جموع الفلاحين .

✱ فى عام ١٩٥٦ يظهر فى باريس كتاب لـ جورج جورفنتشى بعنوان :

« سوسيولوجية المسرح فى الأدب الجديد »

✱ فى عام ١٩٦٥ تمقد فى بروكسل حلقة بحث تحت عنوان « علم الأقباع فى الأدب » ويقدم النقاد المسرحى الفرنسى برنار دورت بحثا بعنوان « سوسيولوجية الإخراج المسرحى » .

✱ وفى عام ١٩٦٥ يصدر فى باريس من دار جاليمار كتاب بعنوان « الممثل ، علم اجتماع التشخيص » لـ جان ديفينيو

وفى نفس هذا العام يصدر لنفس المؤلف المرجع الهام «سوسيولوجية المسرح ، دراسة على الظلال الجمعية» وفيه يضع أسس هذا العلم الجديد وإمكانات ومجالات تطبيقه فى الفن المسرحى .

فما هى سوسيولوجية المسرح ؟

يقول ديفينيو « أن المسرح هو الأداة التى يتدع الإنسان عندما تمثله وتجعل من لوجود الإنسانى عملية خلق مستمرة » .

ان ديفينيو ينظر الى المسرح على انه يتجاوز كونه مسرحا : فهو واحد من أقدم الفنون جميعا وهو أكثر وجه الحضارة الإنسانية سطوعا وشهرة وهو فن جذوره ضاربة فى القدم .. كما انه أكثر الفنون ارتباطا بالحيطة الحية للتجربة الجمعية وأكثرها حساسية للهزات التى تمزق الحياة الاجتماعية التى تعتبر فى ثورة دائسة .. لذلك يعد المسرح واحدا من أهم التفاعلات أو المظاهر الاجتماعية .

والحديث عن تعريف المسرح هنا يتضمن العملية المسرحية برئية ومسموعة وربما محسوسة ككل متحرك بكل ما تشتمل عليه من علاقات تقع فى مكان التمثيل ، وما تنشؤه من علاقات أخرى خارج هذه المساحة أى فى الوسط الاجتماعى المحيط ، داخل هذه العملية المسرحية المتحركة الحية المتشابكة العلاقات « يحتوى النص الأدبى فى تجربة أكثر شمولا واتساعا ، وعندها يمثل النص يمجز بفردية عن تقديم هذه التجربة الفنية الحية التى تخلق حركات جمعية لا تتمخض فقط من تأثيرات جمالية بقدرما تتمخض عن نتائج اجتماعية ، فعندها يلتقى عمل مسرحى بجمهوره الحقيقى فانه يفلت من يد مؤلفه ويتعد عنه الى مسافة لامتغائية ، أما عندها يمثل فهو يصبح كائنا بين الكائنات ، يصبح حقيقة حية ملموسة .

وحتى من قبل ظهور شخصية المخرج وسيطرتها على مقدرات العملية المسرحية ويزوغ نجمة كبديع أول في العمل المسرحي «، وأيضا من قبل أن يأتى « أنطونان ارتو » وينادى مصرا على أن « كل إبداع إنما يجرى من على خشبة المسرح » كان من السهل أن نلاحظ قدرة ألفن المسرحى على تحريك المعتقدات والمشاعر العميقة الكائنة في قلب الحياة الوجدانية للشعوب ، وقد أدركت السلطات في العالم الغربى — قبل أن يدرك يدرك الفنان المسرحى — هذه القدرة العظيمة للمسرح والتي تعتبر أهم مقومات العملية المسرحية فعندما ينجح المشهد المسرحى في تحريك تلك المعتقدات الراسخة في حياة المجتمعات والمشاعر التي شكلت وجدان الإنسان فانه قادر بالضرورة على اثارة نوع من الاضطراب الجمعى . . ولعلنا نتذكر كيف أدرك حكام دمشق قيمة هذا الفن ومدى تأثيره على الجماهير حينما ذهب الشيخ سعيد الفراء الى الآستانة خصيصا ليندد المسرح وبابى خليل القباني وقام بعد صلاة الجمعة التي كان يحضرها السلطان بالقاء خطاب طويل محذرا من خطورة هذا الفن ومعرضا على التنكيل برجاله وعلى أثر هذا أحرق مسرح أبى خليل القباني وتوقف نشاطه في دمشق أن المسرح بسبب كونه أكثر الفنون ارتباطا بالنسيج الاجتماعى وأكثرها حساسية للهزات والذبذبات التي تسرى في التركيب الاجتماعى على مختلف مستوياته فهو من يصل الى درجات من الشمولية تتجاوز كل أشكال الأدب المكتوب من رواية الى قصيدة الى مقال . . . ذلك لأن التأثير الجمالى على خشبة المسرح يمكن أن يصبح عملا اجتماعيا في الشارع أو المنزل أو في قاعة العرض نفسها ، فمن النادر مثلا أن نكون قد سمعنا أن هنا كثر من وراء المخاض قد سخرُوا من نتمثال ما أو من لوحة فنية لكن المسرح بكل ما يملكه من قوة إحصاء وتأثير يثير اضطرابا جمعيا بالتصفيق والتفجير والهتاف . . . والتعليقات . . كل هذه أعمال موجهة الى حقيقة حية ، وعرض وتمثيل الأدوات الاجتماعية المنترزة من الواقع يثير رفضا أو قبولاً أو مشاركة لا يمكن أن يثيرها أى فن آخر . .

ومن الضروري أن نحيط احاطة كاملة بكل جوانب الممارسة المسرحية لكي نتمكن من الإلمام بعملية الخلق المسرحى وتعريفها التعريف الصحيح والمعبر منها في عصرنا الحال . ولعل إعادة قراءة الظاهرة المسرحية تاريخيا على ضوء هذا التعريف ، ولعل أغلب الصعوبات التي تواجه النقاد والمؤرخين في المسرح ناشئة من التشويه الذى يفرضونه على فن أدائه الأولى في الخلق والتعبير هي العرض المسرحى ، أن ممارسة المسرح لا تنفك عند دراسة نص ، انها تتضمن الإخراج ومختلف تصورات ورؤى وإيضاعات المشهد المسرحى وأداء الممثلين وبمختلف صيغ المشاركة - التي تنتج من كل هذا التفاعل .

ونجد أيضا الفنانة المسرحية البريطانية جيون ليتلود تقول :
« المسرح لا يوجد في الصالات الفارهة أو دور العرض الفخمة المسرح
يوجد مع الناس حيثما يلتقى الناس بالناس يوجد المسرح » .

إن الجوانب المتعددة « للممارسة الاجتماعية للمسرح تؤلف
كلا حيا » فهي أى هذه الممارسة المسرحية يمكن أن تهز في بعض الأحيان
كل المجتمع ومؤسساته ومن هنا ولاشك تتحقق الصاة التي طال البحث
عنها بين القيمة الجمالية وبين الحياة الاجتماعية بين الإبداع الفني وبين
بنية الوجود الجمعى وبمعنى آخر أن القيم الجمالية التي يبعثها المشاهد
المسرحى في نفوس المشاهدين من الممكن أن تتحول بعد هضمها والتفاعل
بمعها الى قوة فاعلة في صفوف المجتمع أو على أقل تقدير بين أفراد الجماعة
المحيطة بالمشهد المسرحى .

المسرح في المجتمع والمجتمع في المسرح

« تفتح الأضواء ، يظهر الأبطال ويبدأ العرض ... وهذا كله خلق
فنى متعدد الوجوه ينشأ عن إرادة كاتب مسرحى وأسلوب مخرج وأداء
ممثلين ومن مشاركة الجمهور .. لكنه قبل كل شيء احتفال ، والحقيقة
أن كل شيء في العملية يقتضى هذا الجانب الاحتفالى للمسرح » .

ج . ديفينيو

إذا تأملنا هذا الجانب الاحتفالى في المسرح ، والذي يعتبر الملمح
الأخاذ الذي يحتوى جميع الحضور جمهور وفنانين في احتفالية البهجة
والحماس الذي يزيكه هذا الاجتماع العام ، البهجة النابعة من الاحساس
بالجمال والحماس الذي يتولد في النفس ويتصاعد نتيجة لتلقى المجموعتين
مجموعة الفنانين ومجموعة المشاهدين حيث يقوم الفنان بالانفصال والتعبير علنا
عن آراء ومعتقدات لا يملك أحد الحضور الجراءة على إعلانها هو بنفسه
في الشارع أو في أى مكان عام ويتولى الفنان إعطاء هذه الآراء والمعتقدات
حق العلنية على خشبة المسرح تحت الأضواء وفي حضور الجميع .

هذا الجانب الاحتفالى في المسرح الذى يدعو أشد حضورا من كلمات
شاعر أو أسلوب مخرج أو أداء ممثل ، بل هو نتاج كل هذا اجتماعا
ومختلطا ومتفاعلا هذه الاحتفالية تقدم لنا الحياة الاجتماعية شبيها عويا
لها ، غير أن هذا الاحتفال الاجتماعى العفوى له أهمية كبيرة في الحياة
الجمعية ، ويفرض نفسه بوضوح شديد ويتواجد في حياة المجتمعات أشد
مما تتواجد به المنظمات المسرحية والثقافية وباقى الممارسات والرموز
المؤثرة في الاطار الاجتماعى العام .. وكما سبقت الإشارة الى حفلات

التوزيع وحفلات الدفن الرسمية هناك أيضا بعض الصلوات الدينية في المساجد أو في الكنائس ، وجلسات بعض المحاكم ، ومراسم توزيع النياشين والأوسمة وتقليدها أو مراسم تجريد الضباط من رتبهم حتى عيد الميلاد الذى يحتفل به على المستوى الشخصى داخل نطاق الأسرة في هذه الاحتفالات يقوم الإنسان بدور في سيناريو موسوم لا يستطيع تغييره .. ويسير كل منا في الخط المرسوم للظهور ولا يملك أن يحدد عنه لأن الخروج عن الخط المرسوم للظهور هو خروج على القواعد الاجتماعية التى قننت هذا الاحتفال أو غيره .

وكلها كانت البيئة الاجتماعية زاخرة بقدر كبير من هذه الأعمال الجماعية التى يتوفر بها عنصر المشاركة فاتها تقرب المجتمع من المسرح وتوحى بنوع من التواصل بين الاحتفال الاجتماعى والاحتفال الدرامى ، وفيما يتعلق بطبوحات بعض فناني المسرح فإن هذه الأعمال الجماعية هى وعاء ملائم لاستنبات المسرح خصوصا في البلاد التى لم تعرف المسرح بمعناه الجديد الا مؤخرا .

بهذا نجد أنفسنا أمام تجربتين اجتماعيتين الأولى حقيقية والثانية مخيلة ، ولكن الفارق الأساسى بينهما لا يقوم على هذا التضاد السهل بين المتخيل والحقيقى بل يقوم أساسا على أن الفعل في المسرح يقتصر على يرى ويشاهد في إطار عرض مسرحى أو في قالب مشهودى ان جاز التعبير . أما لماذا كان الاحتفال المسرحى دائما يدور في عالم الوهم ولا جدوى حقيقية منه؟ ذلك لأن الدائرة التى تصل الاحتفالين العنوى والمسرحى مقطوعة في أحد أجزائها ويكون هذا القطع بين العفوية والحرية الفاعلة للإنسان وبين إمكانية تحقيق ذلك الفعل المطلوب تحقيقه في نسج الحياة الاجتماعية الحقيقية .. ولما كان الاحتفال المسرحى في حقيقة الأمر ليس احتفالا وانعيا، وكان التمثيل المسرحى ليس بمسرحة لأدوار اجتماعية تؤدي الى فعل معين ملموس في الحياة وكانت الدائرة التى تربط الحقيقى بالوهمى مقطوعة في أحد أجزائها بين العفوية الانسانية وإمكانية تحقيق الفعل المطلوب في البنية الاجتماعية فإن هذا القطع يجعل الإنسان يصطلم بمائق لا يمكن تخطيه ، فهو يعلم أنه غير قادر على الفعل وأن محاولة تحريك الوهم للواقع الحقيقى لا طائل من ورائها .. ولكن هذه الاستحالة تحقق ما هو اعظم من النتائج المباشرة فهى تزيد من القوة الرمزية للحديث الشعري وهنا يصبح عجز الاحتفال المسرحى سببا يغنى فونه

ومهما تقاربت أدوات الاحتفال الاجتماعى من أدوات الاحتفالية في المسرح فإن المواظف التى يوجد بها هذا وهناك مختلفة جذريا .

اجتماعيا : ينفع الموقف ويؤدي الى عمل ملموس في الواقع .

مسرّحيا : ينفلق الموقف على التاليل والمشاهدة .

مكل عرّض مسرّحي في حقيقة الأمر مقصود أن يكون عالم مفلق للتركيز ، بحكم أن الانسسان فيه يحكى أو يتحدّث عن الفعل دون أن يفعل ، ويضع في إطار الرمز كل ما هو حقيقي في الممارسات الاجتماعية والذي يكمن أن يتغير بالفعل .

ان تدخل المجتمع هو النهاية الضرورية اللازمة لاي احتفال اجتماعي، أما في الاحتفال الدرامي فان التدخل موقوف ومؤجل وهذا التدخل الموقوف باستمرار والمؤجل باستمرار يعبر عنه برموز وصور فالن لا يغير العالم بشكل مباشر أبدا والجمال انما ينتشر في معان أو دلالات خالصة .

الحيز المسرحي

هناك نقطة التقاء وتمائز بين المسرح وبين الحياة الاجتماعية ،ويمكن ان نتعرف على ابعاد هذا الالتقاء ومعطياته العديدة عن طريق تحديد الحيز الذي يجرى فيه ويقع عليه الاحتفال الاجتماعي والاحتفال المسرحي .

ينقسم الحيز الى عدة مساحات وهذه المساحات المائية هي في نفس الوقت مساحات اجتماعية أو مسرحية ، فمثلا خارج القرية توجد مساحة خالية ليس لها صفة الا كونها أرض فضاء ، وفي أحد أيام الأسبوع ينصب السوق فوق هذه المساحة وهنا تكتسب صبغة اجتماعية وهي السوق بكل ما يجرى فيه من شعائر اجتماعية تتضمن علاقات متعددة بين البشر من بيع وشراء ومباذلة أو مقايضة وعرض . . الخ وعلى نفس هذه المساحة من الممكن ان يجرى عرض مسرحي يكون له بدوره حيزة الخاص الذي يحتوى على عدة مساحات للرؤية حسب ما تفرضه أحداث المسرحية .

ان علم الاجتماع يحدّد انه ليس هناك أي نوع من الأعمال الجمعية لا يفرض أو يقتضى تقسيم المكان وتشكيله وهذا ما يعرف بالتوزيع المورفولوجي للمكان .

اذن لا يمكن أن يكون هناك مسرح من غير تحديد لحيز مسرحي تعبر فيه كل الابتكارات الممكنة عن نفسها وتعرض عليه كل الأدوار المتخلية .

وسواء اكان هذا الحيز دائريا أم نصف دائري أم مستطيلا فان تصنيف المكان وتنظيمه ينصّلان بمجموعة الممثلين ومجموعة المشاركين المساهمين في المشهد . ولقد أصبح من الأمور عظيمة الاهمية دراسة المكان المسرحي والحيز المسرحي ثم دراسة المساحة المسرحية وهي

المساحة التي يجرى عليها المشهد المسرحي . وكثير من النقاد أو العاملين بالمسرح لا يعطون الأهمية الكافية للشكل بمعنى التوزيع المورفولوجي للمكان المسرحي .

فليس من قبيل الصدفة أن يجد الفنان أن إمامه لاستقبال الأشكال التي يخلقها مسرحا أغريقيا نصف دائري أو المسرح المصنوع على الطريقة الإيطالية أو خشبة مسرح الأسرار في العصور الوسطى وسوف نرى حالا العوامل المؤثرة في تكوين وتشكيل المكان المسرحي .

إن مجال التوسع في المساحة المسرحية المرئية سيكون هو مجال الإرادة والطاقة الذي تتحرك فيه الشخصية الخيالية فحرية الشخصية في المجال المغلق للمسرح الإيطالي محدودة عن تلك الحرية التي تتمتع بها الشخصية في المسارح المتعددة الأشكال ، ويبحث علم الاجتماع المسرحي في العلاقة التي تقوم بين نوع ما من الحيز المسرحي وبين التجربة الاجتماعية ، وكيف يواجه المؤلف والممثل والمخرج هذا المكان المفروض عليهم سلفا والذين لم يكن لهم أي حق في اختياره .

كما يبحث كذلك في دراسة المكان المسرحي في علاقاته بالأوضاع الاجتماعية للعصر الذي يشهد تأسيس مكان مسرحي بعينه ، وعلى سبيل المثال : فإن مسارح المقصورة تنتمي إلى مجتمعات معينة كانت مسيطرة وسائدة في ذلك العصر الذي انتشر فيه تشييد هذا النوع من المسارح ، وبثاء هذه المسارح يظهر روح التفرقة بين الناس، ويظهر اتجاه هذه المجتمعات إلى تأكيد روح « الخلية الفردية » كل في مقصورته .

إن البناء الاجتماعي يساعد على قراءة المكان المسرحي كما أن المكان المسرحي يساعدنا على فهم البنية الاجتماعية وعلاقات القوى السائدة فيها ، وفي النهاية يساعدنا تحليل المكان المسرحي على قراءة حضاره بعينها .

وهذا مثل آخر : ترتيب مقاعد المتفرجين في مسارح المقصورة ، الأماكن المخصصة للمثليين في نهاية القرن التاسع عشر حينما كان نظام النجوم في المسرح يؤثر في مستوى الرفاهية والفخامة التي كانت عليها مقصورات المثليين ، وميادة لون معين من العناصر الزخرفية في داخل وخارج المكان المسرحي ، كل هذه علامات تدل على أوضاع اجتماعية ..

وتتحدد وظيفة المسرح بواسطة بعض الفئات الاجتماعية في كل مجتمع وهي الفئات الأقوى بالطبع ... أما مسرح للترفيه الخالص أو لنشر الثقافة أو مسرح دعائي أو تيموي ... الخ .

كما يتدخل علم اجتماع المسرح في دراسة تأثير التركيب الاجتماعى
المستند على القيم المعمارية في المسرح ... ولنتأمل دار أوبرا باريس
سنة ١٨٧٥ بوصفها تؤكد انتصار خشبة المسرح الإيطالية .. انها تقدم
آخر ما وصل اليه هذا الشكل في أعلى درجات اكتماله .. يقول الباحث
المسرحى دينيس بابلية :

« تقع أوبرا باريس : (معبد الفن والبهجة) في منتصف الطريق
بين (معبد التطور التكنولوجى : (محطة سان لازار) و (معبد المال) :
بورصة باريس » .

وهو يفسر في عبارته البسيطة هذه كيف يرتبط الشكل المعماري
للمسرح عموما والنمط الإيطالى خصوصا بالتطور والتكنولوجى والنظام
الاقتصادى والاجتماعى للعصر .

فأوبرا باريس هى معبد للموسيقى وايضا للحفلات الاجتماعية
الفخمة انه معبد مكرس للامبراطورية الفرنسية في أوج عظمتها ، يجاوره
معبد المال أى بورصة باريس التى تتداول فيها رؤوس الأموال الضخمة
احدى دعائم هذه الامبراطورية ثم وعلى مسافة ليست بعيدة محطة
قطارات سان لازار وقد بنيت بنفس النظام الهندسى الذى بنى عليه برج
إيفل الشهير وكان هذا يعتبر قمة التقدم التكنولوجى في ذاك العصر .

وسوف نرى مرارا أن هذه العوامل الثلاثة أى المسائل الاجتماعى
والاقتصادى والتكنولوجى هى التى تحكمت وسوف نتحكم في تشكيل وتحديد
شكل كل دور العرض على مر التاريخ وبالتالي فهى تتدخل الى حد كبير
في تحديد المحتوى (أى الشكل الفنى) الذى يجرى عرضه أو تمثيله داخل
هذه الدور المسرحية .

المسرح المغلق

تتخذ سوسيولوجية المسرح النمطى الإيطالى نقدا شديدا ، فتطلق
عليه أحيانا المسرح المغلق والمسرح المكعب والمفارة الكلاسيكية أو الكهف
الكلاسيكى فمن وجهة نظر علم اجتماع المسرحى أن هذا المكان المحدد
سلفا والمقسم بقسوة الى مناطق منعزلة بينها حدود قائمة ، في هذا
الكهف الكلاسيكى تنقلص حدود الاتصال الجمعى ، لأن الألواح منقسمة
والبنواير منطقة أخرى ثم الصالة يعورها مقسمة الى ثلاثة أقسام أو
قسامين كل قسم له سعره الخاص .

وهناك المقصورات الملكية أو الرئاسية ثم خشبة المسرح ...
جزر منعزلة تقوم بينها حدود ... وفي هذا الوسط المقيد تتراجع الى
الخلف فكرة الوسط الاجتماعى الجياش وتخلق الحياة الجمعية للإنسان
والاثنان عماد فن المسرح .

ان مسرح المنظر المفلق ذو المتطور المتعدد الأبعاد والعمق لا يبدو انه يشكل رؤية ما للعالم بقدر ما يبدو انه مرتبط بوجود صفوة من الناس في السلطة وهناك بالتأكيد جماهير عريضة تتكون من أفراد ينتهون الى طبقات اجتماعية مختلفة ولا ينتهون الى هذه الصفوة .

لقد كان البلاط يحتوى المسرح ليظل في قلب الطبقة الحاكمة بعيدا عن الناس وحتى في العروض الشعبية فان مكان الصفوة محجوز في المقدمة حول المنصة او على المنصة نفسها ، وهكذا فان اصحاب السلطة يحيطون بمكان التمثيل ويحاصرونه ويخنفون العرض المسرحي كما لو كانوا يذكرون الناس المتواجدين في المكان بقوتهم وبحقهم في التملك .

وهكذا علينا ان نلمح بسهولة ان هذه الطبقة قد تثبت طريقة في التعبير تحصر العالم في علبة مغلقة حيث يظل الانسان وتجربته بكل سهولها سجينين في هذا الاطار .

لقد فرض النمط الايطالي نفسه ليس بسبب غنى التجارب التي كان يوحى بها ولكن بسبب شكلية نفسها ، فقد ابتكر هذا المسرح اطواره ثبل محتواه . ان الاقلية الثرية الحاكمة في البندقية والبلاطات الملكية المختلفة والاستقراطية الانجليزية والاسبانية والفرنسية ليسوا الا المستفيدين مؤقنا من تلك الاداة القادرة على توظيف التجربة الانسانية وترويضها والسيطرة عليها . وبهذه الاداة امكن تطويع كل ما هو لا نموذجي وخارج عن عرف هذه المجمعات باحتوائه في شباك مكان مفلق .

لقد ظل هذا المسرح المتجدد ذائعا ومفتشرا ، .. قلب جامد محدد الاطر يصب فيه المؤلفين افكارهم .. ان تاريخ سيادة المسرح هو تاريخ التوسع الاوربي .. نفس النمط تجده في بيرو وللكسيك عندما دخل هناك في القرن السابع عشر وفي البرازيل وأمريكا الشمالية في القرن الثامن عشر وفي الهند والصين وافريقيا وفي البلاد العربية في القرن التاسع عشر ، جاء مع زحف انمساك الحياة الغربية على المجتمعات الشرقية .

ولكن نمو المسرح كظاهرة اجتماعية واتساع رقعة جباهره وانفراسه في الحياة الاجتماعية أوجد المسرح كمؤسسة في المجتمعات الاوربية الجديدة واهام احتياجات الانسان الجديدة ومع التغير الذي بدأت نخبته تسرى في نخاع المجتمعات الاوربية أصبح الإبداع المسرحي مقيدا ومكبلا اقوى مما كان في اى عصر سبق ، وكان هناك شعور دفين بالتخلص من شكل مسرحي أصبح محتظا وبدأت عوامل التغير تقوى وتزداد بعد اندلاع الثورة الفرنسية وظهر القيم الاجتماعية الجديدة التي أرستها .

المساحة المسرحية الجديدة

يعتبر جان جاك روسو هو أول معارض في التاريخ الحديث للمسرح المقلد وللنمط الايطالى وقد بدأ روسو معارضته للمسرح السائد في عصره ووجه نقدا عنيفا للمسرح وصل الى انتهائه اياه بأنه أحدث أدوات الافساد الاجتماعى ، ولكن في إحدى رسائله الى دالامبير نراه ينشد صيغة مسرحية جديدة تستمد من الاحتفالات الشعبية .

بل لقد ظهر شعار الاحتفالية في المسرح لأول مرة ربما في التاريخ عند روسو في القرن الثامن عشر يقول روسو مخاطبا دالامبير : «ماذا؟ الا يجب أن يكون هنالك أى مسرح في بلد جمهورى ؟ بل على العكس انه يجب الكثير . ففى الجمهوريات انما نشأت المسارح ، وفى أحضانها نرى انها تزدهر ، بما يشبه فرح الأعياد ، فبين الشعوب يحسن أن تكثر الاجتماعات ، وتتكون بين عناصرها تلك الصلات الرشيقة ، صلات اللذة والفرح ، وتلك الشعوب لديها الكثير مما يحملها على أن تبقى عناصرها موصولة بالوادة والصدافة الى الأبد» .

ان لدينا عددا غير قليل من هذه الأعياد العامة : فليكن لنا منها الأكثر أيضا ولن ازداء بذلك الا سعادة ، ولكن لا نأخذ أبدا بهذه المسارح الضيقة التى تشتمل بصورة مخزنة على عدد صغير من الناس فى كهف مظلم يستبقهم خائفين مجيدين فى الصمت والعطالة ولا يقدم للعيون النابضة الا حواجز وتنوعات حدية وجنودا وصورا مؤسسه للمهودية والمساواة » .

ثم يضيف : « ضموا المتفرجين فى المسرح اجعلوهم هم انفسهم المثلين واعملوا بحيث أن كلا يرئ نفسه ويجبها فى الآخرين فكى يصبح الجميع أكثر اتحادا » .

هذا هو روسو الذى يعرف عنه الكثيرون انه كان ضد المسرح خوفا من انفساده للحياة الاجتماعية ، لقد كان روسو ضد النمط المسرحى الجامد السائد فى عصره ولكنه كان فى أعماق فكره مع المسرح الاصيل المسرح الحقيقى على نحو ما رأيناه يبشر فى الرسالة السابقة .

ثم كان عصر الانقلاب الصناعى ونمو الاقتصاد الراسمالى وتغير البناء الاجتماعى فى أوروبا ومع هذا التحول الكبير الذى طرأ على حياة المجتمعات الأوروبية كان المسرح يتطور .. وتتلأثى منه تدريجيا الطرق القديمة الثابتة التى تحكمت طويلا فى حرية الفنان ، فظهور التقنيات الحديثة خلق صورا فنية جديدة وأوحى بانكار جمالية غيرت الى حد كبير شكل الإبداع المسرحى ، وبدأت جماعير جديدة تتوافد على المسارح

✽ ترجمة حافظ الجبالى

وتزايد عدد المسرحيات المعروضة وتنوعت برامج المسارح .. وظهرت شخصية المخرج تفرض نفسها على العملية المسرحية بكاملها لدرجة أن يطالب بلقب « المبدع الوحيد » كما يقول جان فيلار .

ان ظهور الكهرباء وسط هذا التحول العظيم ازاح كل المعوقات التقنيّة من أمام الإبداع المسرحي ، وأمكن بواسطة الكهرباء خلق مساحات مسرحية جديدة تتعدد فيها الأمكنة والأزمنة ، فالكهرباء تقلب المعادلة البسيطة التي كان يستند اليها المسرح الايطالي وهى الاطوار الجامد الثابت انها تدخل الامتداد الى المسرح وتجزئ المكان الواحد الى عدة أمكنة ، وتحطم سكون اللواقف الثابتة فى المسرح الكلاسيكى وتوزع لظلال والالوان وتخفق الظلام وتظهر فيه خطوطا وتوجات وتختصر زمن الانتقال بين المشاهد ، وتحيط الانسان بغلالات من الالوان تضعه تحت تأثيرات نفسية ... كل هذه الامكانيات أدت الى تحرير الخيال فى المسرح بحيث أصبح « يكشف عن صورة أخرى للوجود الانسانى » وأوحى بمواقف مختلفة وساعد هذا التطور أيضا على فتح الطريق لخشبة المسرح المتحركة ، ثم الصالات متعددة الاستخدامات ...

كان هذا المجتمع الصناعى ينمو ، وفى نفس الوقت تنمو فيه ظروف اجتماعية مغايرة لما كان سائدا فى القرن الثامن عشر : (ارتفاع مستوى المنافسة — اتساع المعرفة السياسية — نمو الايديولوجيات — نمو الطبقات الوسطى — زيادة اشكال التنظيم والاتصال بين النقابات فى أوساط الطبقة العاملة .. وكان يرافق هذا التغير الاجتماعى تغير عميق فى دور المسرح وفى شكله حتى « ازداد تأصله فى لحمه الحياة الاجتماعية » ونشأ عن كل هذا طريقة جديدة فى فهم المسرح وتعريفه .

مجالات علم اجتماع المسرح

تتعدد أوجه الدراسة السوسيولوجية للمسرح وقد أوردنا منها نموذجا وهو دراسة الأصول الاجتماعية للظاهرة الاجتماعية ودراسة الاختلاف والتشابه بين المسرح والحياة الاجتماعية وهناك أيضا :

✱ دراسة الجمهور والعوامل التى تساعد فى تعريف الميول الحقيقية التى تميز الشكل العام لجمهور المسرح فى بلد ما ، وهذا يختلف عن الدراسات الاحصائية ولا يكتفى بتحليل السمات الشكلية لتجمعات المتفرجين . بل يدرس ما يتوقعه جمهور المسرح من المسرح .

✱ دراسة المكان المسرحى وعلاقته بالبيئة والإبداع وهذا الجانب من الدراسة السوسيولوجية يتصل (بمورفولوجية) أشكال التمثيل والتعديلات التى يدخلها المخرج على المكان المسرحى (مبنى — ملعب —

صالَة — ساحة ... الخ) . هذا المكان يصبح عند التمثيل حيزا مسرحيا للمشاركة والتبادل بين الممثلين والمتفرجين وعلم الاجتماع يدرس كل هذه العلاقات الناشئة عن هذا الاختلاط في المكان بين المسرح والجمهور .

✽ دراسة العلاقات الوظيفية لمحتوى العروض المسرحية واسلوبها وعلاقته بالاطر الاجتماعية السائدة وهذه الدراسة تبحث عن المعنى الذى يهبه المسرح للمجتمع لا العكس .

✽ دراسة الدور الاجتماعى الجمالى للممثل فى الأدوار التى يلعبها الممثلون ليست أبداً بأدوار مصطنعة لأنها تقابل تصعيد عناصر الحياة الجمعية فاللعب هنا ليس يلعب هكذا على سبيل العبث فالممثل يلعب لأنه يمثل ويقلد ولأنه يستجيب لسيناريو يطلب القيام بحركات معينة لها دلالاتها الاجتماعية .

✽ دراسة الاعلام النقدى ودراسة مختلف صور النقد ودورها الحقيقى وهناك مصادر متعددة للنقد المسرحى شفهية أحيانا ومكتوبة أحيانا أخرى أما الشفهية فهى الأحاديث المتبادلة حول المسرح فى الترو والأتوبيس وفى مكاتب العمل والمطاعم والقاهى أو حول كوب الشاي فى جلسات الأسرة وهناك قطاعات من الحياة الاجتماعية لا تتحدث عن المسرح مطلقا ذلك لأن المسرح لم يعد يستجيب لأى شئ فى تجربة حياتها ... الخ .

✽ عن الاحتفالية

بعد أن ورد إلينا فى القاهرة بيان إحدى الجماعات المسرحية فى المغرب العربى والتى تطلق على نفسها « جماعة المسرح الاحتفالى » أنتشر هذا المصطلح « المسرح الاحتفالى » على السنة المتكلمين عن المسرح فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندموكم لحضور الحفل المسرحى » .. دون معرفة عميقة بجذور الدعوة الى الاحتفالية ونشأتها .. وأنشاء عرض هذا الموضوع بالمسرح المتجول ، أثار أحد الذين يقرؤون قليلا ويكتبون ويتكلمون كثيرا لىسا حول كلمتى « حفل » و « احتفال » . وهو لا يفرق بين حفل أو احتفال بسبب اقتراب الكلمتين من بعضهما فى الشكل اللفظى فقط فى العربية ، رغم اختلاف المخلول الاجتماعى والمسرحى لكل منهما .

لهذا كان علينا أن نوضح :

✽ أحيانا يكتب فى تذاكر الدعوة المرسلة من مكاتب العلاقات العامة فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندموكم لحضور الحفل المسرحى » .. أو « تبدأ الحفلة فى تمام الساعة كذا .. » وقد تكون المسرحية المعروضة

ضرر التبغ لتشيكوف أو إحدى مسرحيات أونيل ذات الفصل الواحد مثلا وربما كانت تقدم في إطار أخراجي تقليدي لا يشغل الا مساحة صغيرة من المكان المسرحي ، معينة ومحددة سلفا ، والجمهور بدوره لا يسمح له بأى نوع من أنواع المشاركة ، ويكاد المتفرج ألا يتدخل في مقعده حرصا على الثبات والسكون والصمت الذى يفرضه عليه هذا الشكل المسرحي المحكم في هذا النوع . من المسرحيات تتضائل أدوات الاحتفالية الى حد كبير وكلمة حفل في هذا النوع من العروض المغلقة لا تعبر مطلقا عن الاحتفال الذى يتوفر في أنواع أخرى من العروض ، حفل *Partie* تعنى حفل الشاي حفل الاستقبال حفل العشاء ... الخ وهذا لا يدخل في اهتمام المسرح . أما الاحتفال *Ceremonie* فهو ذلك النشاط الاجتماعى الذى يشغل مساحة واسعة على صسفة الحياة الاجتماعية ويتوفر فيه أكبر قدر ممكن من المشاركة والتبادل والعلاقات المركبة ، وتحقق في هذا الاحتفال فكرة الوسط الاجتماعى الجياش التى تكلم عنها دور كايم ، ولذلك فان ديفينو يأخذ هذا الاحتفال الاجتماعى ويقابله بالاحتفال المسرحى المتخيل ويبحث عن جوانب المشابهة الكامنة في الاحتفالين ، وعنصر الفرجة والمشاركة اللذان تزخر بهما أمثال هذه الاحتفالات الجمعية هما من أهم العناصر التى يمكن أن يقوم عليهما فن مسرحى .

وتعود فكرة الاحتفالية في مصرنا الى جان جاك روسو كما جاءت في رسالته الى دالامير ، وتعود هذه الفكرة لتصحو بحساس أقوى إبان الثورة الفرنسية حينما تتردد على السنة زعماء الثورة : ميرابو — روبسبير فاليران وغيرهم مطالبات يخلق اعياد قومية تحكى أمجاد الوطن وتقدس الحرية والمساواة ... و في ٢ سبتمبر سنة ١٧٩١ تصوت الجمعية الوطنية بالاجماع على مادة اضافية في الدستور تؤيد تنظيم اعياد تحيى ذكرى الثورة الفرنسية .

وفي بداية القرن العشرين نشاهد عروضاً مسرحية في خطبات السرك وفي القاعات الواسعة الخالية من خشبة المسرح ، وفي روسيا في سنوات العشرينيات. أخذت الاحتفالية في المسرح اهتماما كبيرا وتجلت في أعمال مايرهولد وفي العرض المسرحى الشهير « الاستيلاء على قصر الشتاء » وفي دورة الألعاب الاولمبية ببرلين سنة ١٩٣٦ يقدم الفنان المسرحى الالماني جروبر مرضا كبيرا في ثلب الاستاد هو « رحلة شتاء » .. وتتناول أمثال هذه العروض التى تعبر عن رغبة قوية في الخروج من المبنى المغلقة والعودة الى العيد الشعبى الذى يقابله المولد عندنا ، وهذا ما تسعى الى بعته وأخيلائه والتركيز عليه معظم التجارب المسرحية الجديدة في العالم خلال الربع قرن الأخير وعلى سبيل المثال العرض المسرحى المعروف « أورلاندو — غيريزو » أى أورلاندو الغاضب أو

الغضببان الذى عرضته فرقة المسرح الحر بروما فى ساحة الهال بباريس سنة ١٩٦٩ من اخراج لوكا رونكونى ، والعرض الاحتفالى (١٧٨٩) لفرقة مسرح الشمسى الذى قدم لأول مرة فى قصر الرياضة بميلانو ثم أميد عرضه فى مصنع الذخيرة القديم باحدى ضواحي باريس سنة ١٩٧٠ .

وكل هذه العروض تعتنق فيها جديدا للمسرح يركز على عناصر الفرجة والمشاركة الحية المتضمنة داخل الاحتفال Ceremonie وهذا المفهوم المسرحى يتجاوز أى مفاهيم أخرى ضيقة أو ناقصة أصبحت جامدة لأنها منقطعة من عصر المسرح المفلق فى القرن الثامن عشر ، وهى الآن لا تستجيب ولا تعبر عن حركة الجماعات فى المجتمع الحديث : ويستطيع الاحتفال المسرحى الجديد الذى تعبر عنه التجارب السابقة الذكر يستطيع باتساع رقعته وتداخله بين جملاهير المشاهدين أن يقدم أوجها عديدة للتجربة الانسانية المعاصرة تستوعب اشكالا مسرحية مختلفة وأنماطا تعبيرية متعددة ويستوعب أيضا من ضمن ما يستوعب المفهوم ولأن سطوطاليس للمسرحية ، ذلك .. أن فهم العالم الصناعى وإدراكه للمسرح قد تغير وبعمق حين سادت الآلة والتطور التكنولوجى الذى خلق وسطا انسانيا جديداً وأشكالا اجتماعية مختلفة من ذى قبل خلقت بدورها مسرحا مختلفا يستجيب لاحتياجات المجتمع الجديد ... ومازانت مجلة التغير المستمر تدفع بصيحات وأشكال جديدة تبدو غير مالوفة أو غير مقبولة للوهلة الأولى .

هوامش :

استعنت فى التعريف بعلم اجتماع المسرح بهذه الموضوعات :

* نحو منهج لدراسة المكان المسرحى

Paris, hiver 1982 مجلة العمل المسرحى Denis BABLET, travail theatral,

* أنسينوغرافيا رؤية : مقابلة مع Denis Bablet منشورة فى مجلة

Theatre public باريس يناير سنة ١٩٧٩

* كتالوج معرض « أدولف آبيا : الممثل - المساحة - الضوء » المقام فى باريس

سنة ١٩٧٩ احتفالا بمرور خمسين عاماً على وفاته .

* وقد استعنت الى حد كبير بكتاب : Sociologie du Theatre

Essai sur les ombres collectives' Jean Duuvignaud, presses universitaires De la FRANCE

وتؤجد ترجمة بالعربية لهذا الكتاب تحت عنوان : سوسيولوجية المسرح .

دراسة على الظلال الجمعية للأستاذ حافظ الجمالى والنشر وزارة الثقافة - دمشق،

وقد استعنت ببعض فقرات عربية من هذه الترجمة بعد مراجعتها على الاصل الفرنسى .



مدينتي والحرار ..

رمضان الصباغ

مدينتي ...:

جدرانها باردة لمساء .

تنطق بالرياء .

والصمت يرسم الوجوه .

✱ ✱

تحرمني الشوارع المضاه

بالزيف ، والشمع الكثوب

من لفة الوصل .. ومن براءة الحوار
تأخذني ثرثرة المقهى الى مقاعد
الانطواء .

أرسم فوق جبهتي علامة الصمت .. أموت .
يضرب جولى المنكبوت .
تزفنى المدينة الخرساء .
تطلق أغرودها اللعوب .
وترتدى ثوب الحداد .
❀ ❀

الشاعر الجوال فى مدينتى يجوب .
شوارع المدينة الباردة الفؤاد
يمساق الرياح

يعلق الفئوس فى الرقاب .
يزرع أشجار الوطن .
فى دربه المحنوف بالمسكر والعيون .
ينطلق فى حذيفة النيام ، والجباد .
الشاعر الجوال ينقش الحروف فوق
العظم ، يشعل الجروح .

يبوح بالمحظور .
ويطلق النيران فى رويه المصهور
يفتح الأبواب ..

ينثر الورود .
الشاعر الجوال
كالسيف كان
كالرمح كان
وكان كالبارود .

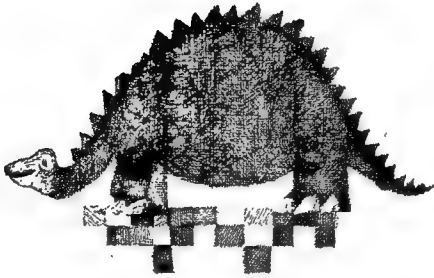
❀ ❀

مدينتى البائسة الشمطاء
تهرب من ضوء القمر
وتستظل بالظلام
تخلع ثوبها ، تبيع لحمها .. جماعها ، تبيع الشمس
والنهار .

الشجر الساق والثمار .
والدركى يوصد الأبواب يزرع الهدوء فى
قلوب الوجهاء والسماهره
مدينتى للحب والوفاء صارت مقبره
والشاعر الجوال

يصمت - أو يموت
- لومت ياشاعرنا الحزين
نسوف تمنح الوسام
وينبرى الجميع للتأبين .
❖ (الموت ليس آخر الطريق) .
، ، ،

مدينتى ...
حدادها المشبوه .
يجسد المهانة - الرياء .
وانت فى غيبك الملاجئ المروور
تصرخ فى المنومين ...
.. تحمل النذير واليشأره
وتظعن المقامر الملاجون .



أيها الديناصور المحمّل.. وراعاً

برهان الخطيب

بفسداد

لا أدري لم اخترت من بين عشرات اللعب المبهجة أمام عيني ديناصورا وجدته جميلا رغم قبحه وجهالته . مؤكداً أن مصممه الياباني راى وهو يضع تخطيط لعبته الباسمة ، أن يجعله قريب الشبه ثلها من صورة هذا الحيوان في الأصل . أما لم بدا جميلا هكذا لعيني فقد جعلنى هذا الأمر أقلب الفكر طويلا : أن هيئته المرفعة حقا رغم ابتسامته مثيرة للاستغراب : هذا البدن الهائل كمنطاد ، هاتان الساقان الضخمتان المتينتان ، وخذ هاتين الزراعيتين القبيحتين القصيرتين ، وهذه الرقبة الطويلة الرفيعة المنتهية برأس جد صغيرة لا تناسب ثملها كل ما فيه من اتساع . قد تكون للزرافة صفات شبيهة الى حد ما بصفات هذا الحيوان المثقراض ، عجباً لم انقرض؟! وهو القوى القدير! ولكن اتى للديناصور من رشاقة الزرافة وهدوئها ، وسامتها ، ولطافتها! ثم فكرت ان ليس غريبا أن تختلج الكائنات أو الأشياء ، التى قد تبدو متشابهة من ناحية المظهر ، اختلافاً كلياً في الجوهر ... كان البائع الشائب القصر السمين يقف على مبعدة منى يعلق صورة تمثل حرب فضاء بين المازدين العملاقين يرمقني بنظرة دسمة وادعة عبر نظارته الطبية ، أشبه بالساحر بابا نويل وقد تخلى

عن زيه التقليدى ، أو بأحد الأقرام الطيبين من حكاية قطر الندى . قلت له وقد رأتى أقلب الديناصور بين يدى طويلًا :

— ان تجعل الديناصور ينقسم عن قلب كمن يجعل العم سام يوزع الحلوى بنزاهة .

افصحت ملامح البائع الشائب الغثة عن تنطوية متفكرة سمحة ، وقال بتان يشاركني الحديث وهو يرشح بصره عن الأرضية الموزائيك الشبيهة برقعة شطرنج تحوى بتحفظ ، شابكا يديه وراء ظهره :

— حضرتك إما رسام كاريكاتير أو صحفى ، شئ من هذا القبيل . واضح من ملاحظتك .

قلت مبسمًا :

— الديناصور هو الذى أعطانى هذه الفكرة ، صدقنى : لا دخل لهنئى به أو بالعم سام .

ضحك البائع الشائب ، وسبح لنفسه الاقتراب منى حتى انه احاطنى بفراعه كصديق قديم وقادنى الى داخل معرضه قائلاً :

— الخناصر يا عزيزى أنواع . منها الزاحفة ومنها الطائرة ، منها السائرة على اثنين ومنها الدابة على أربع ، منها الذى عاش فى عصور سحيقة ومنها ما عاش فى عهد متأخر ، ولكنها جميعا عاشت فى العهد الأقدم ، كانت متوحشة ، تاكل بعضها بعضا ، أما التى عاشت فى العهد المتقدم فقد كانت نباتية ، ولذلك رقى خلقها فحسنت صورتها ، وديناصورنا هذا الذى بين يديك هو سليل الأخيرة ولذلك تراه مبسمًا ...

— بديع ، من الصحافى الآن ؟ أنا أم أنت ؟ ..

فقال البائع على كرميل قديم ضاحكا بكياسة والفة ونحن نقترب من صندوق البيع :

— لا أنا ولا أنت . لأنك لو كنت صحافيا — وساكشف لك سرا — لعرفت ان ما قلته لك الآن ليس حصيلة أطلاع وقراءة وان كنت غير عديهما صراحة ...

ووجه البائع الشائب لى هنا نظيرة سريعة مداعبة تمثل الفطوسة والتبحر فى العلم ، ومضى لشأنه مضيفا :

— انها هو مقتطفات من المعلومات التى ترفتها شركة الدمى واللعب بمبتوجاتها ، وها نحن نستغل ذلك للايقاع بالزبائن من أمثالك ...

وأطلق ضحكة صافية عفبة ...

في البيت قالت لى أم غسان لاثمة — وكنت قد نسيت جلب البيض
والفانيلا من السوق. — فيما هى تخفى الديناصور في دولاب الملابس ريثما
تحتفل بعيد الميلاد السابع لابننا بعد يومين :

— ألم تجد غير هذه الفزاعة لتشترىها له !
أجبت وأنا أنظر الى وجهى في المرآة :

— يجب اشارة مخيلة الطفل بموضوعات غريبة وفنتازية ، وزرع حب
التاريخ والخرافة في نفسه ! نحن نعيش في عصر فنتازى يابس يحتاج
الى خرافة ...

قاطعتنى ، رامية على نظرة مشبعة بالملل والتعب :

— ألا تكفى عن ترديد عباراتك المنمقة الجبيلة هذه ! انها لا تصنع لنا
نظيرة لعيد الميلاد .

سكت فترة طويلة . وأنا أنظر الى صورتها المنعكسة في المرآة ، ثم
جززت شعر رأسى بيدى ، وأنا اكاد أصبح :

— هوة ! هوة ! هوة تفصل بيننا ! ولن يردمها عزرائيل ! لقد نسيت أن
أجلب لك البيض والفانيلا نهل في هذا جريمة ، كنت أفكر بقنبلة ذرية
تقع على رأسى وتحمى البشر من وجه الأرض مثلما أمحت الدناصير عنها ،
هل في هذا جريمة !

سكت فجأة مثلما انفجرت ، رأيتها تنقسم لى في المرآة دون أن تلقى
بالا لهيجانى ، لم يعد هيجانى يثرها منذ زمن طويل . ولكن ابتسامتها كانت
ماتزال تؤثر بى ، وهى تعرف ذلك ، ولذلك غالبا ما لجأت الى هذا
السلاح . وأعقبت معنفة بطريقتها الخاصة :

— ماذا جرى لك ؟ هل تريد أن أعيد لك عصافيرك التى هربت منك ؟

وانتقلت لى عدوى ابتسامتها ، فقلت حائقا وبما تبقى لى من غضب :

— يكفينى الواحد الذى عندى منها .

— وقع . وابنك لا يختلف عنك . ليحدثك بنفسه عن البزاعات التى
تنفوه بها اليوم !

— عفارم عليه . ماذا قال ؟

— ووصف لى كيف ... ينشأ الانسان !

— ومن ادراه بهذا ؟

لا يعترف ولكنه يقول رأيت قطا وقطة يصنعان طفلا لهما ...

— وما البذاء والغريب في هذا ! قصة معتادة . الغريب ان لا يفكر
في هذه القضية ...

— انه يكذب . لقد أطلعته أحد أصدقاء السوء على تفاصيل العملية الجنسية بحذافيرها . ولم يشأ الاسترسال في اعترافه الا بعد أن وعدته بأنك لن تعرف شيئا من الأمر . ولكنه يرفض رغم ذلك البوح باسم صديق السوء ذلك . ثم الاعترف أخيرا أن هنالك أمورا يجوز التفكير فيها وأمورا لا يجوز التفكير فيها ، في عمر معين على الأقل !

— كل الأمور تشبه سؤال البيضة والدجاجة . هيا ، الى العشاء ، باخ يعزف في بطني . لماذا لم يعد غسان حتى الآن ؟

تملصت من الاشتباك في نقاش مع أم غسان غالفقاش . كنا نيتحدث مع امرأة لا ينفع ، لأنهن لا يردن التوصل الى حقيقة ، بل الدفاع عن وجهة نظر معينة محددة سلفا رسمتها بأيامها ستقاهن ، وتبينها على أنها الحقيقة نفسها . ولكن اتجذهن يختلفن في هذا عن غيرهن من البشر ، والما الذي لم يعجبها في الديناصور الذي اشتريته لغسان ؟ لا ، والآنكى أنها تعمل معى في دائرة للبحوث الجيولوجية ، ومرشحة للحصول على بعثة الى سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية ، واذن سمعتها تجيب بنبذة نكددة مقننة وهى تمضى الى المطبخ :

— زعل الأندى وهرب الى الشارع لآنى ويخته وأردت ضربه . اذهب وحيء به ...

في الشارع كان المساء قد تحول من الرمادى الى الأزرق على وشك التحول الى النيلي ، جلست بيمصرى في أرجائه فلم أجد أثرا لغسان . توجهت الى الفسحة التى جعلها الأولاد ساحة لكرة القدم فلم أعر على أحد ثمة . نظرت الى ساعتى ثم عدت ادراجى قاصدا دكان أبى غريب . ومن مبعده ، لم أميزه في نور المصابيح المتوهج من الواجهة الى الرصيف . الا أننى سمعته بعد لحظات ينادينى من مقربة في الظلام الكدر . فتوقفت واستدريت اليه وينبرة جد طليعية ، منالته :

— أين كنت ؟

فأجابنى بصوت خال تملها من الشعور بالذنب :

— عند بيت حمى .

هذا يعنى أنه شعر بارتكاب جرم ، ذهب الى بيت عمه فتعشى معهم ، النصف بعد الساعة ، بوعد عشائهم ، ضمن لنفسه فرصة عدم الاقتراب منى أو من أمه طيلة المساء وأوائل الليل . في صباح الغد سيكون ذنبه أخف ، يسارع الى المدرسة ، وعند الظهر تنسى فعلته تملأ . الهرب دائسا ، تلك هى طريقته في حل مشاكله . ولكن الغريب أن يخلو صوته من أى شعور بالذنب ، واقترايه منى دون تردد . سألنى بذات الصوت كما لو أن شيئا لم يحدث في البيت البتة :

— لم لم تشتري لى هدية ليوم غد ؟

ها ، فهمت الآن سر اقدارك ! تظن اننى عائد لتوى من طلعة
العصر ، فلم ادخل البيت بعد ، لم اكتشف بعد فمطك الجديدة ، اذن ...

اردت ان اداعبه قليلا ، فقلت :

— لقد اخبرنى الديناصور انك قمت بعمل شائن ولذلك عدلت عن
فكرة شراء هدية لك

سيطر خوف على ملامح وجهه ، وقف فى مكانه شبه جامد ، يحاول
فهم مغزى كلامى وفك الفازها . قال :

— الديناصور ؟! ومن هو الديناصور ؟

دون ان ابتسم ، اضفت ، كاتى اخاطب مديرنا العام الذى يعاملنا
احيانا كاطفال له :

— الا تعرفه ؟! انه كاشف الخبايا ! اذا لم يسلك الانسان كما يحب
دخل بيته وفمحه ...

اقتربت منه وتناولت يده بيدي فسلهها طائعا . وسار معى صامتا ،
سألته بعد لحظات :

— لعبت اليوم فى الهجوم ام فى الدفاع ؟

مرت فترة دون رد . ثم رفع راسه نحوى ناظرا الى غير ناهم ،
فكررت سؤالى . اجاب بحماسة مفاجئة :

— الكلاب ابناء الكلاب لم يدعونى انعب معهم اليوم ، قالوا ليشكل
الصغار فريقا خاصا بهم ...

— ألم اقل لك ان لا تشتتم احدا ولا ترفع صوتك ولا تكذب
فى كلامك ؟

لم يرد على بشيء . كان قد سحب يده من يدي خلصة ، وسار
فى الظلام الى جانبى غير عابىء بى خلافا لما اعتاد عليه ... غدا على
ان انهى مع الاخرين كتابة تقريرنا عن النقط المحتمل وجوده فى منطقة
الشعب ، اذا اثبتنا بالأرقام ان كمياته تغازل التجارة ، علينا ان نضع
فى الحسبان ايضا امكانية تهجير الشعب الى مناطق أخرى : غدا على شراء
اطارين جديدين للسيارة قبل ان يفرق القديمان الاماميان بنا فتطلق
اراحنا الى السماء السابعة دون عودة ؟ جهاز التسجيل مكسور وعلى
غدا استعارة جهاز الجران والا ... طلبت ام غسان بدل المساء لبننا ،
بدل اللبن فيديو ، ... وانتهيت على صوت غسان يتصاعد قربى خفيضا
بطيئا جاندا كانه يخشى ارتساظ مخلوقات خيالية ناهت حولنا فى الليل :

— أين وجدت الديناصور... وماذا قال لك حقيقة ؟
أى ديناصور هذا ! وماذا قال لى ؟ ... ابتسمت فيما بعد فى العتمة
بينى وبين نفسى فقلت خضية تصوره اننى اكذب عليه محاولا الايفال
فى مزاحى ليفهم اننى انما كنت امزح وحسب :

— تحت شجرة قريبة من جامعة المستنصرية وجدته ، قال لى ان
غسان عذب امه اليوم ، ثم انتفض الديناصور بعد ذلك لغضبه الشديد
وتحول الى ديناصورات صغيرة كثيرة ملأت الشارع ، منها الزرقاء ومنها
الصفراء ، بعضها يتكلم الانكليزية وبعضها الآخر يتكلم الفرنسية والالمانية ،
الم يصادفك واحد منها ؟

ظل غسان صامتا ، نظرت الى وجهه فرأيت مزموه الشفتين ، معتود
الحاجبين ، مضيق العينين ، فماذا يعصى على فهمه ؟ أم تراه عاد يحلم من
جديد بتسديد ثلاثة أهداف متتالية على حالى الهدف ليحرز اعجاب
الصبيان الكبار الى الابد .. لم يبد عليه على كل حال أنه هضم
مزحتى ، فهل كان يخشى عقاب امه اذن ؟ ...

شيل ان نصل البيت توصلت الى نتيجة : الأفضل ان استعريض عن
السيارة بدراجة ، سوف يضحك الجيران فى البداية لكنهم سوف يعتادون
على ذلك كما يعتادون الكذب ، اذا استطعت ان توفر شيئا من الراتب
لـ « هموم » الصيف تنظمه السيارة كلها عطست أو عاقلت ، دائما
محتاج مهتاج رغم الراتبين الطيبين ، فهل سيأتى يوم لا أشعر فيه
بالحاجة ! ... لا اعتقد ، العمر يكاد ينقضى والحاجات فى ازدياد ... كل
هذه الهموم بكثة والتفجرات الذرية الى ٤٩ لعام ١٩٨٠ وحده بكثة ،
ستفلق الكرة الأرضية يوما ما ورب العباد ، وبذلك يستطيع سكان
كل نصف ان يروا بيسر طبقات الأرض فى مقطع النصف الآخر ... بداعة
... لا حاجة لجيولوجى آنذاك ، كل المسود الخام أمام الاعين ، أغرف
ما شئت من كنوز النصف الآخر كما لو تغرف بملعقة ، لن يكون هنالك
عملتان يخاسبونك على ما تفعل ... صوت غسان مرة أخرى ، عاليا
وانتسا هذه المرة :

— تحت الأشجار يعيش شقائق البطون ، فماذا يفعل الديناصور
هناك ؟ أنت تكذب اذن .

أعوذ بالله ! متى يميز هذا الولد بين الجد والهزل ، وكيف تستطيع
انهامه أخيرا انه لا يجوز الكلام بهذه اللهجة الخشنة ، مع الوالد
بخاصة ؟ ليس امامك الا طريقان : اما الاعتراف بانك كنت تكذب عليه
فعلا وهذا الامر محفوف بالمخاطر ، واما مواصلة المزاح ليفهم هذا الابن
العساق أخيرا انك كنت تمزح ، تمزح ، لا غير ، خلت الدنيا الملعونة هذه
كما يبدو من المزاح . واثن :

— أن كنت لا تصدقنى اذهب إلى البيت وافتح الدواب ستجد واحدا
من تلك الديناصورات ينتظرك هناك ليفضح وقاحتك ...

ودون أن يدع فترة من الصمت تتسرب الى كلامى أنبرى غسان قائلا
بحمية وقد دب الحساس فيه كلية :

— وكيف نستطيع أن نفهمه اذ كان الا يتحدث الا بالانكليزية والفرنسية
والألمانية !
قلت جزعا :

لا تخف ، أنه يتكلم العربية أيضا ، وإى تكلم !

فغبر غسان مستاء مهتاجا :

— وماذا يستطيع أن يقول لك عنى ؟

وانزلت الى محاورته دون انتباه منى :

— انه يعرف كل شيء ، ويستطيع أن يقول كل شيء ، وان كان
لا يستطيع أن يفعل أى شيء !

بانت نظرة غاضبة حاكمة جميلة فى عينى هذا الابن الغريب وهو
يقول :

— طيب . سأحدث اليه وأرى ماذا يستطيع أن يقوله عنى !

فقلت عند عتبة الباب آملا أن يفهم أخيرا ، وقد بدأ صبرى
يعمل :

— ولكنه لا يتحدث مع الوتحين ، سوف ترى .

غير أنه أمسك بى من يدى قبل دخول البيت ، وسأل والخوف
ظاهر على وجهه :

— أهو من الأنس أم من الجن ؟

صيفة سؤاله ذكرتنى فى الحال بالف ليلة وليلة التى اقرا له منها .
مقاطع — قبل النوم ، ثم انه الحف بسؤال آخر :

— كم الوقت سوف يبقى فى بيتنا ؟

تبأ لك أيها اللعين ، أراك ورطنتى فى حديث ما أردت به أن يجرى
هذا المجرى ! هذه هى الخرافة التى تدعو لها يؤمن ابنك بها الآن ،
أن قلت له أنك كنت تمزح حسب اعتراك كاذبا أبد الدهر وانهارت
الجسور بينكما ، وأن تركته يؤمن بها ماذا كانت النتيجة ؟ .. لا تدري ؟
لنر النتيجة إذن ...

— انه ديناصور فقط ، ليس انسانا وليس جنا ! وهو في البيت ، لا تستطيع طرده ، ولا يستطيع هو أن يخرج منه بنفسه ... بقائه يعتمد على خلقك .

لسم يسألني غسان ما أملهني بغضول الديناصور الى البيت ، ما ادراني باقتضاه دولاب الملابس ، لم يهتم من التفاصيل الا بالضروري منها ، وعندما أصبح في الهول تلفت حواليه حذرا دون أن يعيضا لاسمه وكأنه كان يتوقع أن يجد الديناصور جالسا على القنفة أمام التلفزيون ، أو يقرأ في كتاب تحت مصباح المطالعة في الزاوية ، ولما لم يجد شيئا جديدا طرا على البيت ، رمى الى نظرة متحدية سريعة ، ومضى الى غرفة النوم ، فقبضته على مهل ... وجدته فاتحا ابواب الدواليب الثلاثة على وسعها يبحث في أرجائه ، وكان الديناصور ينتصب في الخانة العليا برأسه الصغير وذيله الضخم ، كشاهد منسى من قضية منسية ، مددت يدي بهدوء نحوه كأنني كنت أخشى أن يلتفتها بشعقة الكاسح : وليكتشف غسان كل الحقيقة بنفسه وفي الوقت المناسب، ولكن هذه الحركة أيضا جعلت فعلها في وجه الصغير اذ تلت شفته السفلى في الحال وفغرفاه فيما اتست عينا انههارا ، يا رب المعجزة هذا هو الديناصور ، انظروا اليه ، انزلته بتبتل وخشوع ، وجعلته قائما أمام وجهه غسان الذي لم يكن قد رأى بعد صورة هذا المخلوق في مجلة أو كتاب . فتهلى شكله الغريب والوانه الصارخة بصمت ، ومد يديه اليه ناظرا الى في نفس الوقت كأنه يسألني ما اذا كان ممكنا الإمساك به . ادنوته قليلا منه فأحاطه بكفيه سهييا . ثم قال بعد فترة طويلة من الصمت :

— لماذا لا يتكلم ؟

بصوت خفيض أجبت :

— هل نسيت ؟ انه لا يتحدث مع الودحين !

أعاده بعد قليل الى يدي بهدوء ، دون أن يرفع نظراته عنه ، وقد تورد وجهة انفعالا ، ثم وضع ذراعيه وراء ظهره علامة الاستسلام ، منتظرا ما سأسأل أو أفصح عنه . فارجعت الديناصور الى الدواليب بذات الهيبة والخشوع ، أغلقت ابوابه بتأن وحرص . ونظرت الى غسان وكأنني أقول له : « أرايت ؟ هذا هو الديناصور القدير القاهر على كل شيء ! » ... وخرجت من الغرفة .

كانت أم غسان تضع لنا العشاء على المائدة في المطبخ ، وفي الوقت الذي رحت ألقى نظرة على برنامج التلفزيون في الجريدة لأرى ما اذا كان فيه ما يستحق المشاهدة . كان غسان قد انتهى من غسل يديه ، واستبدل ملابسه ، والجلوس الى المائدة ، دون أن ينبس بحرف

أو يصدر منه صوت . وظل جالسا في مكانه يحدق في الأطباق الفارغة وقد انكبش على نفسه : هذه الحالة عنده أعمرها جيدا ، هنالك فكرة استولت عليه تهايا ، شكرا للديناصور الذى جعله هادئا هكذا : أتهنأ تشالول العشاء وكان أبنى رضيع الملائكة ، اغتسل ثانية ، ثم صعد الى غرفته دون كلام محاذرا حتى أن يصدر لدشداشته خفيفا كلا ، مثل هذا الهدوء والاتزان لا أريدهما له ، اننى أشعر بالقلق عندما يحاول أبنى أن يكون متفعلا بصورة فائقة للعادة

تبعته بعد نصف ساعة الى مهبجه ، يا للعجب ! منكب وراء منضدته على دروسه يحضر فيها رغم أنه يوم خميس ! لم أجد ما أقوله ، فعدت الى كتابى أمام التليفزيون .

في الصباح شعرت بباب الغرفة يفتح مرتين ، ثلاثا ، لكنى واصلت النوم على عادة يوم الجمعة : ولكن غسان خلفا لمساته لم يجرؤ على إيقافى لطلب مصروفه اليومى . أنتظر ، يا للعجب ، حتى نهضت من الفراش فبادرنى ابن الملائكة بتحية الصباح ، وكان قد انتهى من فطوره كما يبدو . وأرتدى لباس العطلة (الرسمى) المفضل لديه : دشداشة ، سترة ، حذاء الرياضة . وجلس يقرأ فى كتاب الحساب المكروه لديه ! ماذا حدث لابنى ؟ كل هذا العقل مرة واحدة ! أخشى أن يكون الديناصور قد أصابه بلوثة . سالته ملطفا :

— مجبا انك لم تذهب اليوم للعب كرة القدم ؟
فرفع رأسه عن كتابه المدرسى وقال بصوت هادئ متزن النبرات :

— أريد قراءة دروسى أولا
وانزل رأسه ، وطلق يقرأ ثانية ! . . .

مر نصف النهار وهو على هذه الحال من الرزانة ورجاحة العقل ، حتى أن أمه أخذت توجه نصوه وتحوى نظرات متسائلة قلقة وهى تقوم بأشغال البيت ، لكنها تسألنى : ماذا جرى له ؟ فكنت أرفع حاجبى جهلا . وهيمت لى مرة وقد جاورتنى قرب مصباح المطالعة :

— أرايت ؟ هذه هى نتيجة الشدة التى استعملتها معه أمس ، قلت لك ألف مرة : اللين لا ينفع !

أرئت أن أحدثها من مفعول الخرافة والديناصور ، ولكنى كنت أعرف أن النقاش مع امرأة لا ينفع ، فهززت رأسى مظاهرا بالواقعة ، ولم تكن أم غسان تعلم بها دار بينى وبين الولد حتى ذلك الحين ، ولم تعر الأمر اهتماما كبيرا عندما استقصر غسان منى بعد الغداء مقتردا ، وقد تعب من كونه قد حافظ على هدوئه كل هذه الفترة الطويلة كما يبدو :

— هل سيتكلم الديناصور شيئا إذا سألناه الآن ؟

كنت طامعا بالجو الهادئ المريح الذى ران على البيت بسكون غسان
نارديت أن أطيل من أجله ، لذلك أجبت :

— نصف يوم من العقل لا يقنع الديناصور أنك أصبحت عاقلا حقاً
ليحدث !

تمهل غسان فى مكانه وقد سأم من العقل والجلوس فى البيت ، ذلك
واضح على محياه ، لجأ الى الحل المنشود :

— انتهيت من اعداد دروسى فهل أستطيع الخروج للعب كرة
القدم ؟

نهفتت وتنداشت علىه :

— بالطبع يا صديقى ، هياخذ درهما من جيبى وأعمل به ما شئت !

نظرت أمه نخوى بعد خروجه وقالت بلهجة نكدة :

— سيفسده دلالك ، ولسوف ترى .

خلال المساء ، وأوائل الليل ، ظل غسان هادئاً يتحرك فى البيت
كأنه يخشى اصدار ضجة تصل سمع أحد ، يرمى بين الفينة والأخرى نظرة
جادة محابدة نحو الدولاب الذى يخفى الديناصور فيه دون أن يقترب
منه . تعشى ، وصعد الى غرفته ، من غير أن يشعر به أحد .

كان من المقرر أن نحقق فى اليوم التالى بعيد ميلاد غسان السابع ، أخذت
أم البيت اجازة لها ذلك السبت ، وتركنا أمر دعوة الضيوف لغسان نفسه ،
كنا قد اخترناه قبل أسبوع تقريبا أنه يستطيع دعوة من يشاء من أصدقائه
فى المدرسة على أن يخبرنا بعددهم عند عودته ، وكان من المقرر أن يتقاطرون
على بيتنا فى الساعة السادسة من مساء ذلك اليوم . انشغلت أم غسان
طيلة ذلك اليوم بتحضير كمكة فخمة طرزتها بالزبدة والفواكه المجففة
المسكرة ، وأعدت شطائر من لحم البقر ، وأخرجت من القلة
العتيدة التى تخفيها فى غرفة المخزن الملحقة بالمطبخ ذلك الطرشى العالمى
الذى تصنعه أمها الرائعة ، وعلى العموم أعددت نفسى ذلك اليوم لحفل
مهيّب نويت أن أتوجه فى الساعة الثامنة مساء بربع زجاجة ويسكى اشتريتها
لهذا الغرض من أوروبا دى باك منذ فترة . من الكبار لم يندع أحداً لأن مثل
هذه المناسبات كلفتنا من قبل ما يعادل اطاراً جيداً للسيارة ، وهكذا فقد
حسب لكل شئ فى هذا اليوم حسابه ، بل اننى استعطمت مغادرة الدائرة
قبل أن يحين موعد الخروج الرسمى ، فكنت فى أحسن مزاج ، وعلى أتم
استعداد للإحتفال بالمناسبة فى أبدع صورة .

مررت على بقالات الاعظمية فاشتريت فاكهة حلوة متنوعة رغم أسعارها التي تجعلها مرة ربما ، أخذت فتانى احتياط من البيسى والسفن والكراش ، على العموم تبضعت من كل ما يمكن أن نحتاج إليه للمناسبة دون اهتمام كبير بالميزانية ، ملأت خزان السيارة بالبنزين لأخذ الأولاد والبنات من أصدقاء غسان فيها بعد في نزهة بشارع أبى النواس ، ورحت أفكر وأفكر خشية أن أكون قد نسيت شيئا مما نحتاج أو نريد فقد قررت أن أجعل من هذه المناسبة فرحة حقيقية كبيرة .

وصلت البيت في أواخر الظهر تقريبا وكلى شوق ، رغم التعب ، لرؤية غسان . لسوف أغمره بالقبلات إذا كان قد عاد من المدرسة ، أقيم له الديناصور وأعترف بحقيقة خرافة الأمس ، حسن أن نؤمن بالخرافة على أن نعرف فيها بعد أنها خرافة ، حسن أن نؤمن بشيء على العموم على أن لا ينفنا ذلك من الإيمان بأشياء أخرى ، لا يصح أن أتركه على خوفه من تلك اللعبة ، فالخوف لن يدعه يعبر عن ذاته بصورة طبيعية سيظل يتظاهر بالهنوء والعقل ، حتى ينفجر يوما .

كانت الصالة هادئة ، استقبلتنى أم غسان بفتور ، بوجه لا اثر لحبور فيه ، تناولت الأكياس منى بتراخ ودون حماس ... ماذا حدث ؟ كانت توجه الى نظرة طويلة لائمة ، معنفة ، لكننى ارتكبت هفوة معيبة او جرما ما .. ماذا حدث ؟ أخذت ما استطاعت من الحاجيات من يدى ومضت بها الى المطبخ دون أن تسعبنى بكلمة ، عادت الى وفى عينيها نفس تلك النظرة اللائمة ..

— ألا تقولين لماذا حدث أخيرا ؟

بصوت غائر أجابت :

— غسان لم يدع أحدا من أصدقائه ولا يريد الاحتفال بعيد ميلاده ..

لم أكن أعتقد أن لخلق صغير كل هذا التأثير على مخلوق أكبر ، سألت مندهشا خائفا :

— لماذا ؟

ظلت نظرتها لائمة ، مزيرة ، خائبة . وردت بتهكم :

— اسأل الديناصور !

سلمتها بقية الأكياس والحاجيات وأنا أشعر يتمزق عاطفى ينخرق الى علاقتى بابنى ، استفسرت :

— ماذا أسأله ؟

فانفرت شفتاها عن ابتسامة لا روح فيها ، وأعقبت بذات النبوة المنهكة :

— اسأله على الأقل ، لماذا انقرضت ؟

بدأت طريقتها في الحديث والغازها تثير أعصابى . فككت عقدة الرباط عن رقبتي ، وقلت غاضبا :

— مفهوم لماذا انقرض ؟ لأن عقله لم يستوعب المتغيرات الجديدة التى طرأت على الدنيا ، لأن ضخامة جسمه لم تتناسب وصغر عقله . ولكن ، ماذا حدث فجعل غسان يتصرف هكذا ؟

— لقد اكتشف كذبتك ، والا لم المدارس وأفلام الكرتون والمجلات وكل الهواء الذى يتلفسه ، ما كان عليك أن تستهين بعقله الصغير هكذا . هنتت خائبا :

— أين هو ؟

أجابته أنه مسبلة أجفاتها ، وهى تشير الى الطابق الثانى :
— فى غرفته .

ولكنى أردت لذهنه أن يتوسع فى احساسه الأشياء والمعانى ، أردت له الخير على العموم . يجب أن يفهم هذه الحقيقة ، سوف أحمل ، الديناصور اليه ، وانكلم مع غسان ، أنه هديته وأن كان يخافها ... مضيت الى غرفة النوم قاصدا الدولاب ، تعثرت فى طريقي بحائشية السجادة ، تداركت أمرى وتجنبت الوقوع ، وجررت راکضا الى الدولاب ...

فتحت بابه .. كانت المفاجأة تصعقنى !

كان الديناصور بلا رأس !

تصورته فى تلك اللحظة بالذات ديناصورا حقيقيا من لحم ودم ، يختلج وينتنض ، مما سبب لى ربما غير مفهوم !

مرت فترة لم أع طولها حتى استطلعت أن أمد يدي ببطء ، فأتناول جسده الضخم القوى المكين وقد أصبح خواء ، ثم مدت يدي الأخرى وتناولت الرأس الصغير المقطوع ، الذى لم يكن يناسب أبدا حجمه الكبير حقا ... كانت زوجتى تنف عند باب الغرفة تنظر الى بعياد ولا مبالاة ، قالت ببرود :

— لم انتبه له يأخذ سكين المطبخ الا بعد أن كان قد فصل الرأس عن الجسم ...

فهزرت رأسى بأسى قائلا :

— ولكنه ليس الا أمس كان يخافه كل الخوف !

فعلقت زوجتى دهشى ، وبذات البرود :

— بيد أنه اكتشف اليوم حقيقته فى النهاية !

يوكيوميشيما

وأعلام الوجه القديم

د. محمد حافظ نياپ

اكتشاف أعمال روائية لبلد آخر ، مسألة مثيرة للمتهمين عندنا بشئون الادب والنقد ، خاصة عندما يكون هذا البلد هو اليابان ، والرواى هو يوكيو ميشيما (١) .

وميشيما يتخذ موقعا متميزا فى خارطة الكتابة اليابانية خاصة ، والعالية بعامة ، من خلال اعتبارين : اولاهما ، كونه انتظم فى صف النضال ضد سطوة النمط اللقائى الأمريكى فى بلده ، وثانيهما ، محاولاته الدائبة والمتعددة التى تعكس هذا الموقف . فقد كان شاعرا ومغنيا وروائيا ومثلا ومخرجا سينمائيا وكاتبا مسرحيا ، وبطلا من أبطال المصارعة ورفع الاثقال والمبارزة ، وقائدا لجساعة الجيش الامبراطورى ، وذواتة نهما لنبيذ « الساكى » الشهير !

ولد فى طوكيو عام ١٩٢٥ لحدى عائلات الساموراي ، واطلق عليه اسم كيمى تيك هيراواكا K. T. Hirawaka ، بعد استشارة المنجبين ودفع الرسم المقرر كمعادة الأسر الارستقراطية ، ثم التحق بجامعة طوكيو الامبراطورية لدراسة القانون ، وعمل فترة بعد تخرجه عام ١٩٤٦ ، غير أنه ترك العمل ، وغير اسمه الى يوكيوميشيما Y. Mishima ، وقرر أن يكرس نفسه نهائيا من أجل خدمة العرش الامبراطورى ، والعودة الى يابان الساموراي الاتقطاعية العسكرية القديمة .

له ثمان روايات ، وخمسة أعمال مسرحية استلهم فيها تكنيك الدراما اليابانية الكلاسيكية التي يطلق عليها «المسرح نو» No plays (٢) ، وكتاب في أدب الرحلات ، وعشر مجموعات قصصية ، وعدد موفور من المقالات ، وفيلم كتبه وأخرجه للسينما اليابانية بعنوان «الوطنية» Patriotism عن انتفاضة عام ١٩٣٦ ، وقام فيه بتمثيل دور الضابط الشاب الذي انتحر على طريقة الهيراكيري ، وهي نفس الطريقة التي أنهى بها حياته .

ومن أهم رواياته «اعترافات قناع» Confessions of a mask عام ١٩٤٩ ، و «العطش للحب» The thirst for love عام ١٩٥١ ، و «اللذة المحرمة» Forbidden pleasure عام ١٩٥٢ ، و «صوت الأمواج» The sound of waves عام ١٩٥٤ ، و «معبد المبنى الذهبي» The temple of the golden pavilion عام ١٩٥٦ ، ثم آخر أعماله التي أكملها يوم انتحاره وهي رباعية «بحر الخصوبة» The sea of fertility وفي عام ١٩٦٨ ، كن من أكبر المرشحين للفوز بجائزة نوبل للأدب ، لولا أن اختطفها زميله الروائي ياسوناري كاواباتا Y. Kawabata (٣) .

ومما يميز أعماله الروائية ، ملاحظات قد ينوه عنها بما يلي :

١ - الاستغراق في الذاتية لدرجة تضحي معها كتاباته الروائية أشبه بالاعتراف ، مع استمارة موقف المراقب ، حيث يتحول الآخرون الى مجرد ظواهر أنثروبولوجية دخيلة على النسق القيمي لأبطاله .

٢ - ارتفاع نبرة التحليل النفسي عالية ، نتيجة تأثره بمدرسة التحليل النفسي الفرنسية ، وهو ما يتضح في فقدان أغلب شخصيه الروائية للتوازن الاجتماعي وانسحاقها الى البحث عن توازنات سيكولوجية معدلة .

٣ - استخدام صيغة وحيدة هي صيغة المتكلم المفرد ، حيث تجرى أعماله الروائية بأسرها على لسان البطل ، رغم ما يتخللها من حوارات تحل محل التأملات الذاتية التي لا تغيب بشكل كامل عن سياق هذه الأعمال ، فتأتي محرزة ، تشير الى لحظة لابد من استرجاعها ، بهدف استكمال دلالات الموقف الحثي .

٤ - طغيان نمط الشخصية المرضية Psychopathic ، والتركيز بشكل مبالغ على نواقصها ، وبالذات الاحساس بالعناء والا تحقق ، لدرجة تضحي معها أعماله بتأريين نظرية لحالات نفسية .

٥ - تداخل موتيفات الأشكل الفنية اليابانية التراثية مع المعطيات المعاصرة لجنس الرواية الحديثة .

هذه الملاحظات التي حاولنا رسمها بسرعة ، تسوغ لنا اكتشاف ملمح الانطباعية في كل نتاج ميشيما الروائي . انه يعرض ما يراه في لحظة معينة وفي مزاج مخصص . ويقدم قضايا فردية تحبل احساسا عاطفيا غنيا بالوطن والتراث ، وبغربة حادة ربما كانت من تأثير الموجة السيكلوجية . قد تتسم أحيانا ببعض الغموض ، لكنها غالبا تهتك قصدها في البوح ، وقد تستخدم أسلوبا لغويا حسيا ، لكنها توحى في النهاية بعاطفية مبطنة . ان أعماله تهتم أساسا باللحظة الآتية . . اللحظة الهاربة ، وهي لهذا قد لا تهتم ببناء حبكة قدر ما تستهدف التأثير المطلوب ، اذ : . . لا يكاد يهم من وجهة نظري - ما اذا كان التكثيف صادقا أم لا . لقد خدمني اذ صار جسرا ادفع فوقه رواياتي ، وما أن أنجح في اجتياز الجسر ، لا يهمني بعدها أن ينسفه النقاد أو ترتفع أشلاؤه الى عنان السماء» (٤) .

ان الرواية عند ميشيما هي اكتشاف على الواقع واغتراب عنه في آن : يأتي انكشافها من طوحها لتجسيد الواقع الياباني عبر استعادة علاقاته ، ويجيء اغترابها وليد معاناة فكرية تقف عند حد الاستعادة وتماند التقدم .

في « اعترافات قنّاع » يستمد سقوط العسكرياتريا اليابانية عبر الجيشان الجنسي عند سونوكو البطل ولا تحققه ، حيث بين زهارة وسقوط العسكرياتريا ، وجيشان ولا تحقق سونوكو ، تقع مسافة التفاصيل . ان ميشيما يلغع المساحة الوجودية في قلب وطنه وفي نفس بطله معا . يقول على لسان الطبيب الذي يعالج سونوكو : « ... واذن ، فبعد ذلك هناك علم أسباب الأمراض - الاتيلوجيا ، ديدان الأنسيولوجستوما وهي سبب شائع ، وهذه على الأرجح هي حالة الصبي . . لكن قبل ذلك هناك التلوث الذاتي » (٥) . هذا التلوث ليس فقط قاصرا على الأفراد . انه قد يصيب الاوطان كذلك . ان شذوذ سونوكو هو في انفصاله عن الطبيعة ، واغتراب الوطن في انفصاله عن الذات واعتماد الآخر .

وفي « العطش للحب » تلح البطلة في طلب السعادة : « الرطوبة الوحيدة التي ترف على حرارة الجسد » (٦) ، تبحث عنها حتى مع جندي أمريكي فلا تلقاها . . فوجهه السمين ، وضحكته الجامدة ، وعروقه الناضرة لا يعنى لديها انفراج الدائرة ، بله استكمالها . انه ليس الخلاص من الاختناق ، بل المتواتر بها . انه استكمال الدائرة .

وفي « صوت الأوج » يدور النص حول مستويين : مستوى الحكاية أو الأسطورة ، ومستوى الواقع . الأول هو حكاية الانسان في عزله ، والثاني هو اغترابه في وطنه . ويدور النص حول التوحيد بينهما ، لكن

صدى نشيده بتشتت في طي البحر ، فيغرق قبوه ويختفى . ثمة انفراج وحيد يتركه ميشيما : هو توق صبور ، ووئيد ، للانتهاء من سرداب الضياع ، والخروج منه الى حياة بذيلة ، اذ « ليست بي رغبة في الخروج على سطح الجزيرة ، فيها هي راكب الغرياء تقترب . . هل تعلمون لم هربت اذا الى القبو ؟ » (٧) .

وفي «المعد البني الذهبي» يظل القس حائرا بين تعاليم الشنتو وما يراه خارج المبدأ . « لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون » . . هكذا يتساءل ، ويخيل اليه ان الامر في حاجة الى مزيد من حضهم على اتباع التعاليم ، فيهرع الى المبدأ ، ويلتقي (شعبه) ويقف بينهم متوقعا ، ويتهدج صوته من الوعيد ، لكنه رويدا يفقد حدته وحرارته ، ويعود الى تساؤله في النهاية : « لماذا لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون ؟ . ان القس هنا هو بدل الروائي Alter-ego الذي اختلطت عليه الامور . فني واحدة من تعليقاته ، يقول على لسان بطله : « ها هي الخطوط الاولى لهذه الحياة المتناثرة ترتسم ، ولا يدري احد كيف تصير في الغد القريب او البعيد ولا ماذا ينتظر اصحابها من حظوظ ومقادير » (٨) .

وتعالج رباعية « بحر الخصوصية » مشكلة المجتمع الياباني من خلال قصة اجيال اربعة لمائلة بكل تفاصيلها المساوية وانكساراتها الداخلية . هنا يعيد ميشيما تضمين الماضي وصياغته . الأبطال يختلفون عن سابقيهم . انهم حلم الاتي متلبسا اطار الماضي . انهم القادم في رؤية الكاتب لماضيه القدير ايام يابان الاقطاع والساموراي والشوجن . وكلها مؤشرات ليست حيادية . فهي تقف بعيدة عن توترات الولادة ، وتلوى قدرتها على التجدد . الايقاع الوحيد الذي تحاوله هذه الرباعية هي محاولتها الاقتراب من الزمن الياباني ، لكنها بدل ان تأخذ الحاضر الى المستقبل ، تعيده الى قرارة الماضي .

تختلف مع ميشيما هنا وهناك ، لكن رؤية مشتركة له تبقى ماثلة في التفاصيل ، وتسمح لنا باكتشاف منطلق يمكن من خلاله محاورة أعماله ، هي رفضه لسلطة الآخر الأمريكي . قد تتبدى مضمرة في احيان ، لكنها دائما توحي بنفسها . . في توزع الشخصية اليابانية بين الحنين للماضي ومكبدة توترات الحاضر . . في التآكل الحضاري نتيجة الاستفراق في تمثّل الآخر الأمريكي . . وفي فقدان التحقق حتى في أحضانه . . وتلك (حكاية) لابد من ايرادها هنا لؤشنا مزيدا من استيضاح رؤية ميشيما .

* زواج حضاري :

فلقرون طوال ، استطاعت اليابان في عزلتها من العالم ان تحتفظ بتقاليدها . فالعرش مقدس ، قام يوم غرق الله السماوات عن الارض .

والامبراطور هو سليل الشمس ، يسمو ويتصدر كل رعاياه بحكم الوهيته
وتداسته . واليابان تتمتع برعاية خاصة من قبل الالهة ، ورسالتها مكرسة
لضم العالم تحت سقف « الهاكوايش » الواحد كى تتاح لساثر البشر
التمتع بحكم الامبراطور .

عبر هذه العزلة ، وبهذه العتاقة ، ازداد الشعور القومى نضجا
وعتاقة ، حتى ان الديانة المسيحية ظلت سنين عددا تحاول ان تجد لها
مكانا بين شعبيها . وخلال هذه الفترة ، استطاعت الارستقراطية اليابانية
المرتبطة بالعرش تثبيت حكمها ، فانشأت نظاما طبقيا جامدا احتل فرسان
الساموراي Samurai وتجار الشوجن Shoguns فيه أعلى مراتبه .

ويكفى للدلالة على هذه العزلة ، أنه وفي عام ١٦٢٢ ، حين أحست بنية
اسبانيا لغزوها ، أن قامت بابعاد المواطنين الاسبان من أرضها وقضت
على المسيحيين من سكانها ، ومنعت أى مواطن من السفر للخارج ، وأغلقت
أبوابها في وجه الغرب مائتى سنة تزيد عقدين .

ويهل القرن التاسع عشر . يحل أخطارا لم تكن في الحسبان : تهددها
هولندا بضرورة فتح أسوارها للتجارة معها ، ويؤدى ضم كاليفورنيا
للولايات المتحدة الى انفتاح شبيه اليانكى الأمريكى على الضفة الأخرى من
البحر . ويكون الطعام حين يحل القبطان الأمريكى بيرى Perrg هدايا
امريكية الى الامبراطور عام ١٨٥٣ ، من بينها جهاز تلفراف ، ونموذج
قاطرة . وينجح الفخ ، وتسكر اليابان : بدلا من الاصطدام يكون
التقارب Acculturation . لتتعلم اذا أسرار هذه التكنولوجيا ليتمكنها
بعد ذلك ان تتفوق عليها . ويبدأ عصر الاحياء اليابانى، ويستولى الامبراطور
ميجى Miji على السلطة من ايدى الاقطاعيين والشوجن عام ١٨٦٨ ،
وينقل العاصمة من كيو تو الى طوكيو لتصبح فيما بعد اكبر مدينة في العالم ،
ويشكل أول برلمان ، ويصدر « مرسوم القسم » الذى ينص فى أحد
مواده على انه ستطلب المعرفة من كل صقع من أصقاع العالم كى يزداد
بذلك أساس الدولة الامبراطورية العصرية قوة ، وينصب رجال هذه الفترة
انفسهم لاداء المهمة بحكمة وصبر يابانيين ، وتنشأ جمعيات «الرنجا كوشا»
Ranga Kosha من جماعات الدارسين الذين سافروا الى الغرب وأتقنوا
علوم الطب والنبات والفلك والجغرافيا ، ويقوئهم خبراء أوروبا فى مجالات
التربية والاقتصاد ، وتتكون قوة بحرية ضاربة . وتبدأ الاشكال التراثية
فى الادب اليابانى رحلة التغير وفقا لتأثيرات التكيف المطلوب والانتعاش
الوطنى ، واتساقا مع نصيحة الامبراطور : « كن طبيعيا وفضل الصور
الواقعية » ، وهو ما يبدوا واضحا فى أعمال توزون شيمازاكى T. Shimasaki
(١٨٧٢ - ١٩٤٣) ، وسوزوكى ناتسوم 8. Natsume (١٨٦٧ - ١٩٢٦) ،

وأوجاي موري O.Mori (١٨٦٢ - ١٩٢٢) . ويمكن بالطبع إضافة أسماء أخرى ، إلا أن المهم بالنسبة لهذه المرحلة أن تأثير الطبيعة كان أشد حسما في تطور تقنية الرواية عبرها .

كان الهدف هو « أوربة » اليابان Europeanization تمهيدا « لتبيين » أوربا . لكن خيوط (اللعبة) تنقلت خيوطها من الأصابع . . يبدأ عقص الشعر على الطريقة الأوربية ، وارتداء الكيمونو فوق البنطلون ، أو شق فراك السهرة الى نصفين . وتحل المظلة الغربية محل نظيرتها اليابانية المزركشة ، وتظهر الاعلانات في الشوارع تدعو الشعب الى تنساول لحم البقر المحصرم تقوية للأبدان ، وتنتشر ملاعب البيسبول الأمريكية ، ويترنم أطفال اليابان بأنشودة « كرة الحضارة » توضح مزايا الحضارة الغربية ، حيث كان على الطفل أن يعد قفزات الكرة بسرد أسماء عشر مبتكرات أوربية كان من المعتقد أنها شديدة الجدارة بالاعتباس ، كمصباح الفشار ، والآلة البخارية(٩) .

وهكذا استطاعت التكنولوجيا الغربية أن تسكن الوجدان الياباني ، رغم محاولات التقليل الدائبة من هذا النهوس التي قامت جماعة التقليديين على أساس من تعاليم ديانة « الشنتو » Shintu القومية .

ورويدا ، يسقط جانب من القناع في ضجيج الزيت والأصالة ، وينسكب معه ميكانيزم الشعور القومي في حمة المجلوب ، حيث لم يكن ماتنشده اليابان مجتمعا يستند قوته من خصوصيتها ، قدر ما كان تمثلا لصنعة بدت - في غيبة أو تغييب وجدان يلجم آثار هذه الصنعة - أمشاجا فولكلورية وطعموما نيئة .

وتزداد الأمراض العسكرية اليابانية تخمة ، وتبلغ المطامح أوجها ، ويظهر في الأفق حلم السيطرة على القارة الآسيوية تحت شعار تحقيق الرخاء أو « الهاكوايشي » .

كان الحلم في حالة تحقيقه يرمى الى وضع يد اليابان على كاوتشوك ماليزيا ، وبتروال الهند ، وأرز الفلبين ، إضافة الى المنشآت البريطانية في هونج كونج وسنغافورة . ويشعر اليانكي الأمريكي أن الشريك الآسيوي بحاجة الى « علة ساخنة » ، فيسقط قنبلتين ذريتين على هيروشيما ونجازاكي لتستسلم اليابان .

ويتغير النكيك : بدلا من الاصطدام مع آسيا أو الغرب يكون التمثل ويعود أقوى مما كان ، معتندا على ابتصاص كل ما لدى الساحل الياباني

من قدرة على العمل الدائب ، وكل ما لدى الغرب من علم وتكنولوجيا . وبهذا المزيج من القدرة البشرية والقوة الآلية ، ورغم تحطم كل المؤسسات الصناعية ، استطاعت شركات خمس كبرى بعد ابتلاعها الشركات الصغرى أن تفجر قنبلة التكنولوجيا ، لتصبح اليابان الدولة الأولى المصدرة في العالم ، ولتورد لكل بلد ما اشتهر بصناعته ، فتبيع لسويسرا الساعات ، والجمعة لألمانيا ، والأخذية لإيطاليا ، ولبريطانيا منسوجات « التويد » .

✽ أزمة المثقفين :

في إطار هذه الوضعية ، نمت في الأدب الياباني اتجاهات تعبيرية تنصف بالانتقائية ، وتمثل أشكالا منمهرة من الرومانسية ذات الطابع اليلودرامى والعاطفى الفارط ، مقابل اتجاه آخر أطلق عليه أصحابه من « جماعة الانحطاط » اسم « الخراب الجبل » . وحرص آخرون — بينهم ميشيما — على أن يستمدوا الهامهم من « الأعماق السحيقة » ، وإن يحيطوا اليابان القديمة بهالة من « الجمال الشعري » ، فتغنوا ببطولة الساموراي والشوجن والين ، مقابل ألوان البؤس ومنوف المسخ الذى فرضته فريضة اليابان Westernization

وعلى أساس من معارضة هذه الاتجاهات ، نمت الحركة الاشتراكية التى استطاعت منذ الثلاثينات أن تحدث أثرا فاعلا ، وإن تصيب مزيدا من الانتشار والنجاح فى صفوف المثقفين ، رغم محاولات السلطات الدائبة لازالتها بعنف وقسوة بحجة تصفية « الأفكار الهدامة » . وارتفعت أصوات تحمل بشراها وانتسابها ، منها الروائية المناضلة فوكيموها هاياشي F. Hayashi (١٩٠٤ — ١٩٥١) ، وزميلتها ايشيوهيجوشى I. Higuchi (١٨٧٢ — ١٩٣٦) ، ممن قدموا أعمالا روائية تحقق الجبالى والسياسى معا ، وترتبط التقدم بالأبداع بالتقدم ، والإبداع وظيفتهما بقدرة الإنسان اليابانى على التجاوز ، وعلى إطلاق فراشات مخيلته وطبور فضبه . بل إن كاتيا ثريا هو ارشيشما K. Arishima لم يكتف بنشر أعماله ، بل وزع مزرعته التى ورثها على مستأجرة .

يقول عن هذه الفترة الناقد اليابانى كيتو ناكاجيما K. Nakajima « كانت الفترة بين الحربين تزخر بكتاب موهوبين ، ولكن من الصعب تحديد الخصائص المميزة لهذه الفترة التى اتسمت بالصراع والشقاق . وقد تلونت نزعة التجديد التى عكست التأثيرات الغربية بكل من اتجاه القومية النابية والحركة الماركسية الأدبية . وقد وقع معظم الكتاب نهب ازيمات وذبذبات شخصية حادة ، كانوا أحرارا يعيشون الحرية الفردية ،

ولكن النزعة القومية والحربية التي كانت سائدة حينذاك أدت بالكثيرين منهم الى الضلال والحرية .. ولم يكن الشيوعيون هم وحدهم الذين وجدوا انفسهم فئة خارجة على القانون ، بل كذلك اتهم آخرون. بلتهم اصحاب افكار هدامة ، واضطر كثير من الاساتذة المخلصين ذوى الحساسية ان يستقيلوا ، وحوكم بعضهم بارتكاب (جرائم فكرية) ، أما الكتاب والنقاد الذين لم يرضوا بالاذعان والرضوخ للفظام القائم ، فكان عليهم ان يختاروا الاعتقال او يظلوا صامتين ، وفي يأسهم ، يتحولون الى العدوية والتفسيخ والانحطاط . وقد تظاهر بعض الكتاب بالمودة مع القوميين ، ومع ذلك استمروا يشجعون نزعة انسانية جديدة واخلاقية ، اذ ان المساومة الايجابية للمذهب الحربى كانت أمرا هذا مستحيلا . وما زالت ذكرى هذه التجربة ماثلة في ذهن كل كاتب ناضج ، وهذا عامل هام اذا أراد المرء ان يفهم التيار التحتى للقلق البادى فى الآداب اليابانية المعاصرة ، وقد كان الكتاب أقل خوفاً من الحرب نفسها منهم من القمع السياسى الذى تجره وراءها . ورغم ان الصورة تغيرت ، الا ان هذا الخوف مازال سائدا بين المثقفين (١) .

✽ هاراكيرى :

لم يكن فى الحسبان قط أن ينسحب ما جلبته اليابان من الغرب على ملاح الإنسان اليابانى « وبالذات أجياله الجديدة ، لتخلق فيه ثقافة هاشية ، وتقاليدها مغايرة تماما لأصالة الأعراف اليابانية ، فيتولى اذابة أنماطها وتخفيف اكسرها .

ما بقى من ملاح الوجه القديم يبدأ فى عزف مارش الغروب . يختفى عبر دخان الآلة وفى ضجيجها مكشوف الفخذين . يحاصره محاصرة تامة محبوكة .. فيتحول مسرح الكابوكى الشهير الى متحفه (١١) ، وتقاليده الجيشا العريقة الى مركز للفنون ، يحتفظ به اليابانيون ليفرجوا عليه السواح ويذيقوهم جرعات من خبر قديمة . ويظهر « الهيبى السمين » Round hippy الذى اختلط فيه العرق الأمريكى بالدم اليابانى ، وامتلأت بطنه بطعمة الغرب من خبز وحليب وزبد ، بجانب طبق الارز والسمك المفضل . وينتشر النايلون ، وجنرال اليكتريك ، وزبائن السايكليتريست ، واجهزة التكيف ، والطقوس الدينية السرية ، وحمايات الحليب ، واقراص الاى اس دى I.S.D ، وملعب البيسبول ، ليزداد الضياع ، فالانسحاق ، فالغربة فى الوطن . وينظر جيل الستينات ويتلفت حوله : تخمة الآلة .. الألفية المبلقة .. المحن المطفة .. القطارات عبر الجزر وتحت المحيط .. النفايات الصناعية تسهم الشواطئ ، وتلوث الهواء ، وتقتل الأسماك . هذا الهزال الحضارى

المدقع يحيا وسط تكنولوجيا بهرته .. كابوس .. لفظ من السوان
باهظة الضوء في انسان العين اليابانية . فتكون ردة فعل البعض الى يابان
الشوجن والساموراي والاقطاع .

عبر هذا الخط يبدأ ميشيما كتاباته : يستنهض مافات قضاء على
الفرهل الذى استبد بأصالة القلب اليابانى قبل أن يتوقف النبض فيه .
الطم بجوار هذا المختفى الحاضر يرقص في وجه الشمس بحثا عن
شئ ما في دفاتر المياه ضاع . المهمة تبدو - لوهلتها الأولى - ذات
جاذبية خاطفة ولماعة ، حين يكون الهدف هو النضال ضد غزو
حضرارى يقترب من افناء جذور شعبه وطمس وجدانه . ويقتدر ما تتخذ
هذه المهمة شكل الحفاظ على الأصالة ، بقدر ما يكون البديل
مخيبا للأمل ، حين يضحي رجاء العودة لديه الى يابان الشوجن
والساموراي والاقطاع ، ويكون التصور هو أن التكنولوجيا الغربية
وليست العلاقة الانتاجية الاحتكارية المرتبطة بالامبريالية هى سبب العلة
وممكن القضاء .

لماذا لم يغن ميشيما لهو طفل بئى أمه المقتولة في نجازاكي ؟
لماذا تخاذل فلم يشارك عصبة الاشتراكيين اليابانيين الاحتجاج
ضد الغزو الأمريكى للفيتنام ؟
لماذا الثورية في كتاباته والاغراق في الذاتية ، فيها القضية واضحة
والجماعة كلها مسئلة ؟

ان ميشيما يتمتع بحساسية ثورية مضادة .. انه بروفة الثورى
الناقصة حين يصير التغيير عنده فكوصلا وليس تقدما .

من أجل تحقيق حلمه ، سعى ميشيما الى تكوين جيش خاص من
الشبان لم يتجاوز عددهم المائة . مرثهم على المصارعة واساليب
القتال ، وصمم لهم ملابس خاصة ، وكان يعدهم ليكونوا نواة الجيش
الامبراطورى ، الذى لا بد في رايه أن يوجد ، وأن يقوده الامبراطور ليعيد
اليابان عصرها (الذهبي) ايام الساموراي . لكن وطاة المؤسسة تعصف
بحلم الفرد ، وتغيم على تباشير الحلم . غفى صباح يوم ١١ ديسمبر ١٩٧٠ ،
ذكرى مرور مائة عام على صدور القرار الخاص بتقديس ارواح من يموتون
في سبيل الامبراطور ، يلتقى ميشيما أربعة من افراد جيشه ، ويهاجم
معهم مقر قيادة القوات اليابانية على تلال ايشيجايا قرب طوكيو . وهناك
في غرفة القلائد يركع على الأرض هاتفا بحياة الامبراطورية ، ثم يجلس
على كرسي قريب . يتحسس امعاءه من الناحية اليسرى . يرفع سيفا
معه ليغمدته فجأة في بطنه . يمدزنذاه وسادة تحت رأسه يخرج
واحد من أتباعه بلطة يهوى بها في ضربة واحدة على العنق تنقصف الرأس

وتندرج . يسلمت النبض من العروق لتختفي من بؤبؤ العينين كل ما أحبه
ميشيما في اليابان وتطبق عليها الرموش : زهور الايكيبانا طافية فوق
الغدران .. قمة جبل سوميرو .. أصوات الطيور الكورية في رحلة
الشتاء .. فرسان الساهوراي يسبقون خيولهم من بحيرة شيجا أيام العز
القديم .. صفحات السوتراس المقدسة .. صبايا الجيثة .. حانات
الساكي .. أغصان الصنوبر ..

وصية ميشيما أن يحترق الجسد بعد الموت .. أن تمزج بالشاهد
الشهادة . يجرى تنفيذ الوصية ، وتذروه الريح فوق بطن الأرض التي
أحبها بلا وصى . منها أتى . داخل سيلول جلدها القديم عاش ، وبسيفها
الاقطاعى انتحر ، حين أدرك أنه مات قبل ذلك من قرون ، وأنه تطلع الى
ماض لن يجيء ، وركض وراء رؤى راحلة ولت ، وعصر ذابل ، ومنتجع
قديم .

✽ الاحالات :

(١) ترجمة اسامة الغزولي مؤخرا رواية « اعترافات قناع » . وقد اعتمدت الترجمة
على النص الانجليزي الذي قدمته ميريديث ويذري عام ١٩٦٠ ، وهو ما كان يجب ان يشير
اليه المترجم . انظر :

يوكيوميشيما : اعترافات قناع ، ترجمة اسامة الغزولي ، دار التنوير للطباعة
والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢

(٢) في تراث الدراما اليابانية ، وهو تراث قديم وممتد ، تمثل مسرحيات نو No plays
شكل الدراما الكلاسيكية . وقد قامت ويذري بترجمة خمس من هذه الاعمال التي قدمها
ميشيما الى الانجليزية ، انظر :

Mishima, Y. : Five modern no plays, trans. to English by
M. Weatherby' Lowe and Brydone printers, Ltd., London, 1961.

(٣) يمد ياسوناري كاواباتا Y. Kawabata (١٨٩٩ - ١٩٧١) من أبرز الروائيين
اليابانيين المعاصرين . عمل رئيسا لنادى القلم الياباني ، وعضوا بالاكاديمية اليابانية .
نال جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٨ بسبب معارضة الكتاب « البروليتاريين » في بلده . مات
بانتحرا .

(4) Dudley' D. R. and D. M. Lang (eds.) Oriental literature,
The Penguin companion to literature, Penguin books, Baltimore—
Maryland, 1981, p. 311.

(5) Mishima, Y. : Confessions of a mask, Peter Owen, London, 1964,
p. 92.

(6) Mishima, Y. : The thirst for love, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1954, p. 164.

(7) Mishima, Y. : The sound of waves, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1958, p. 277.

(8) Mishima, Y. : The temple of the golden pavilion, trans. by I. Morris, Peter Owen, London, 1957, p. 301.

(9) Marushkin, B. I. : History and politics, Progress publishers, Moscow, 1975, p. 207.

(10) Keene, A. J. : Anthology of Japanese literature, Penguin classics, 2 nd. ed., London, 1980, p. 211.

(١١) ظهرت مسرحيات الكابوكى لأول مرة فى اليابان خلال القرن السابع عشر . والكلمة (كابوكى) تتألف من ثلاثة مقاطع هى « كا » وتعنى الغناء ، و « بو » وتعنى الرقص ، و « كى » وتعنى التمثيل . ولذا كانت مسرحيات الكابوكى عبارة عن مشاهد فنتائية تمثيلية راقصة ، شأن معظم المسرحيات الآسيوية . وخلال العزلة اليابانية ، كانت هذه المسرحيات هى الشكل الفنى الوحيد الموجود بها ، حتى دخلتها المؤثرات الغربية .
انظر : Ibid., p. 407.



قراءة في الوجه القرطبي

محمد رضا فريد

وجهك يا حبيبتي
يجر فني في رحلة خصيبة عبر مدائن القرنفل
يزحف ... يمتطي جياد قبلتي
تهرع كل السوسنات تدفع الرحيق ،
تنسب المصارك ،
الصراخ كان نزفا يشعل السكينة العتيقة ،
القلب يحاول الخلاص ،
تسقط الموانع ... المداخل ... الخارج ،
القلب يعانق الغزاة ،

مهديا رثاج عشقي ،

فانضحا سر انحصاري

يزحف ،

هاهو القرنفل الوضيء يعتل عرش الزهور ،

ينشر الكحل ... البخور ... اغنيات الموج ... قبلات المطر

مقتلعا معالم البهو وأبجدية الكتابة

مغتصبا رحيق ربات الخدور الموسونات

يلمع في عيني ... انتشى

يبسط لي كفيه

يفرسني في مدن القرنفل الوريقة

حزمة ضوء ... شرفة عشق ... نبعا

ندخل في الأسر القرنفلي ... نكتوى

حببتي

ها انذا أرسم وجهك القرنفلي فوق الواجهاات ... الحافلات ...

بين مرآتي وبيتني ،

تاركنا عهد العشرة ... الديار ،

صادحات فيض قربي ،

نازحا اليك يا حبيبتي

حببتي

يوقفني الشوك بأعتابك ،

أبرز التراخيص ... رحيق عرشك ... الأتائل ... الأوجاع ،

تشحذ الورود ... الشط حولي ، ،

أرسل الأشواق ،

تصهر المطارق ... الحصون ،

تفتح الممالك القصور ،

تدخل الوفود ،

تحمل المرجان والياقوت عقدا للقرنفل الوضيء ،

أمنح الأمان في الطواف ... في المثل ،

تسمرى يمنح الغناء في القرنفل ،

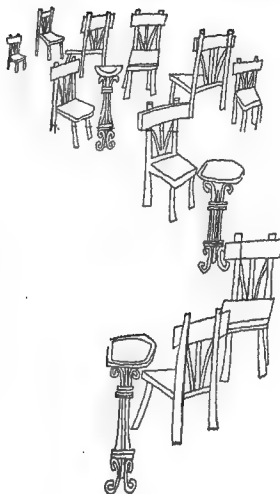
الأطفال ترسم القرنفل ،

المذارى تلبس القرنفل

حببتي

وجهك يا

مدائن القرنفل الأسنى الى نفسي .



لابورصا نوف

سميد الكفراوى

كان أبى الشيخ قد عمى ثلاثا فى بحر النيل .. كنت طفلا صغيرا
أعشق النهر والحارة وجوادى الأشهب .. شرقت بالطمى وصرخت
مفروما وأنا أغطس فى النهر .. صاح بى أبى : أحمد يا ابن الناس ،
ماء النيل يرم العظام ، ولا يروى القلوب كماءه ... كان ذلك فى زمن
الفيضان شربت المساء بطينه . وعلى جوانب الصخر تكونت جزر أسميتها
(الوطن) .

النيل يأتى من الجنوب حاملا الطحلب وورد النيل وجثث المغضوب
عليهم .. شاهدت فى الليل تمرا قرويا يلوح مختلطا بدخان ، يركض خلال
السحب الشاحبة ، فوق الأزقة المتبقية .. بعدها حلمت وفى الحلم بكيت
وأخذتني جدتي فى حضنها .. دفعتني أبى أياهه فرأيت فى شحوب الليل
ولمة النهار الأولى جوادى الأشهب مشهودا الى سلاطينة يدور على مدارها
المغرب يثير فى القلب التراب والأحلام .. حول (ركية) النار حكمت لى جدتى

عن جنيسة شابة تظهر في كشف القمر على شط النيل تمشط شعرها وتغنى : ياعروسه ياعريس .. قال لى أحد العارفين : انها تطلق نفس النداء من ألوف السنين .. قلت له : ألم تتعب ؟ قال : لم تتعب .. وكان عندها يقيب النهر رجلا يقولون : انه العريس .. لكنها سرعان ماتت من جديد .. خفت وهربت من عتبة الدار الى باب الحظيرة وجلست ارقب جدتي وهى تحلب بقرتي الصفراء وناحتنى وحلبت فى صدرى لبن بقرتى وكنت اشعر بدفع اللبن واسبع وشيشة .. بعد الحصاد أخذنى أبى الشيخ الى المولد ووشمنى على صدرى .. حماة ويثر معين ويزار لولى الله وأسعد يحصل سيفا وينتظر .. على ذراعى اسمى واسم موطنى .. كان الوشم اخضرا كورقة القطن وكان يزهر لونه فى زمن الربيع ، وكنت اسمع آلة الوشم تثر وفى ساحة المولد ارى نساء ورجالا واطفالا كثيرين وكانوا يغنون وعندها يكون اشعر انهم تعساء .. فى المرأة الصغيرة رايت على صدغى حمامتين تتاهيان للطيران وتنضمان الى سرب الحمام العائد والذاهب تجاة المغارب والذى كنت انتظره عند القنطرة الخشبية ولما سألت أختى الكبير عنها قال لى : انها طيور مهاجرة ولما سألتها الى اين ؟ .. قال لى : انه لا يعرف .. لحظتها انتفض قلبى وعرفت معنى البكاء ومعنى الحنين ومعنى الهجرة .

ميدان يمعج بالخلق ليل نهار .. تمثال قديم من الصخر القديم لاله قديم .. بحطة بخطوط طوالى .. كلويات آخر الليل تضئ صوائى واسعة مليئة بفذاء فقير وشارع تبدو نهايته مسدودة وحالكة الظلام .

تمعرت فى الأحجار الملقاة على جانب الطوار .. هبت ربح ينساير الشتوية وطوحت بفروع شجرة وحيدة مستسلمة لساء المطر .. كان الشارع مقطوعا ، وخفت وحدى سبق وعرفت الخوف لكننى فى أيامى الأخيرة أخاف من الموت والغربة والاعتقال .. عادت وهبت الريح الشتوية من زقاق جانبي كالرصاص تحمل عن الزقاق .. انكشيت فى معطفى القديم وحلبت بالشمس .. سمعت صوت أقدام تتبعنى فخفت وصعدت سلما صخريا يقود الى شارع (الجمهورية) .. سرت فى الشارع وحدى وقلت : الليلة طويلة والمطر لن يتوقف وآخر قطرات (عين شمس) ودع المحطة من ساعة .. عصرت معطفى الجبل .. قلت : الآن لا قروش ولا ماوى والمقهى انزل أبوابه واسترح .

توقف المطر قليلا .. خرجت من تحت البواكى وسرت يمينا محاذيا شريط الترام ولم يكن ثمة دليل على أن الجو سيمصفو وتظهر النجوم .. لكننى رأيتها تنفث هناك بجوار حائط الصخر تلذ بشرفته العاليه لم أتبينها

اول الامر لكفى رايت ثوبها المنفوش بالورود والسنابل الخضراء (تذكرت
وانا صغير اننى كنت اطف هذه السنابل واحرقها وانركها بيدي واذروها
فى الريح ثم اكل حباتها) .. خرجت من الضوء الشحيح سائرة نحوى ..
كنت اسمع صوت حذائها وهو يفوص فى وحل الشارع .

توقفت امامى لحظة ، رايت عينها وشعرها المنتل وظل ابتسامه
مسيائية .. كانت دقيقة الملامح ، غريبة فى تلك الليلة المطرة .. قالت لى:
— مساء الخير ..

قلت ؟

— مساء النور .

تاملت وجهها فى الضوء الشحيح وشعرت بذلك الدقء المقتد ..
وكان على أن اواصل المسير ..
قالت :

انها تأخرت .. قالت ايضا : أن الفيلم كان طويل جدا .. وان بيتها
بعيدا والمواصلات توقفت .. سارت بجانبى وكانت تتكلم بحساس غريب ،
لكنه حساس يخلط بمساحة من الحزن تصل قلبى

— تصور أن الفيلم كان ٢٤ كيلو وان رجل البوليس الأمريكى كبس
على البيت وكان صاحبه غائبا اعتدى على الفتاة بالقوة .. صمت قليلا
.. ثم قالت لقد كان شيئا نظيعا .

قلت لها أن الجو بارد جدا .. وانها لاتزال تمطر .
قالت : كن العساكر يسكون بالفتاة بينما كان يعتدى عليها لكنه
حينما صرعا كان وحده .

(ذكرتنى عينها بالثلاث نخلات والبشر المعين وصوت جدتى والمزار
القديم وغمسى الأشهب) .
قالت : شفتك بعيد ؟

أخذت كلى بكها وسارت بجانبى .
قالت الليلة باردة .. سذك بعيد ؟

كنتى عشقتها فى صباى الباكر ، وكنت انتطلع اليها طول الوقت
وكانت تجدق فى وجهى بطريقة غريبة وكانت ملامح وجهى تثير فيها الرءاء
.. مدت يدها واعتصرت معطفى الميتل .

قالت : الباطو مشيع بالمطر ..
(لو اننى استطيع أن انام معها هذه الليلة)

قلت لها : اننى اسكن بعين شمس الغربية .. وأن حجرتى تتسع على غيط تين شوكى وبالقرب من قريه تسمى (عرب الحصن) مبنيه على جبانات قديمة وإن أهل القرية ينبشون هذه الجبانات ، لكنهم لا يجدون فيها سوى حجارة عليها كتابات قديمة وغير مفهومه .. قلت لها أيضا : ان الشمس في هذه المنطقة لا ترحبنى وتظل تحقق في عيني طول النهار .. وقلت لها ايضا لو تطلع الآن .. قلت لها ان آخر قطار قد فاتنى واننى لا املك الا بعض القروش القليلة وانوالدى مايزال مفروزا فى الطين،وان آلة الوشم تنز على صدغى وان الرجال والنساء والاطفال ليسوا سعيدهاء بدرجة كافية وان الليلة باردة واننى اود ان اذهب معها هى ، واننى اكراه هذه المدينة بدرجة مروعة .

امدة رومانية الطراز تحيل كنيسة قبطيه تظللها اشجار كثيفة مظلمة يستقر فوق قبتها صليب حديدى .. ينبعث ضوء خفيف ويسقط على ملاك مفروود الجناحين .. تذكرت انه فى أيام الاحاد تنق أجراس الكنائس وانه فى أيام الجمع تدوى مكبرات الصوت وان المدينة تروع فى هذين اليومين .

قالت : انها ترأى باتسا جدا .

اخرجت علبة سجائرها واشعلت سيجارة ولى اخرى .

قلت لها : ان صديقى اسمة (عفيفى مطر) وانه شاعرا مجيدا ، وانه له ولد وبنت والولد اسمه لؤى أما البنت فقد نسيت اسمها لانه هاجر واننى كنت احبها بدرجة كبيرة ... قلت لها أيضا : كلهم هاجروا .

قالت لى : اننى مسكين ... واننى أشعر بالبرد .

قلت لها : ان عمرى ٣٦ عاما واننى عشت خمسة حروب ، واننى وأنا صغير كنت أقف على تل عال على جسر النيل وأرى كشافات ضوء فى السماء تكشف طائرات العدو المغيرة وانهم كانوا يقولون ان جلالة الملك فاروق سيدخل تل ابيب غدا وأنه قد مرت كل تلك السنين ولم ندخل تل ابيب بعد قلت لها أيضا : ان اليهود يجلسون معنا الآن بالمقهى .

وسط المدينة الساهر .. ميدان التوفيقية بقعة من الضوء التى تضوى فيها البضائع .. سيارات لمهربين وفنانين متوسطى الموهب .. تجار سوق النهار فى زوايا المقاهى يحسبون مكسب المسعى الحرام اكثراك رغوفها وستوفها طافحة ببضائع من كل لون ووطن .. قنينات ويسكى مستوردة .. حمالات صدور وفوط للعادة الشهرية .. ثمار اناناس اخضر كأنه مقطوع من شجرة الآن .. سواح آخر الليل أهل المتع المحرمة .. لعب أطفال وحبوب مخدرة من اول عقار الهلوسة حتى أرخص حبوب اراذل المسطولين

.. داخل حيز الضوء الباهر كانت تجلس السيدة العجوز في آخر الليل بين فوح رائحة الطعام وزحمة أقدام السكارى متشحة بثوبها الأسود ملقاة بجانب الرصيف تمد يدها تتطلب الاحسان في آخر ليل القاهرة .

.. سبقتني ودفعت بابا خشبيا كالح اللون .. انفتح الباب على حانة رخيصة يعبق في جوها دخان أزرق .. رجال عجائز ينامون على طولات خشبية ويسعلون بصوت مشروخ .. بينما امرأتان تجلسان بجوار الجدار المطلق عليه مرآة كالحة وصورة لفاكهة غريبة وقارورة خمر .. كان الصمت هو المسيطر وسحابات الدخان تتلاحق .. بين الحين يطلق عجوز قابع وجذه آهة متأللة ثم ينخرط في البكاء ثم يصيح بأعلا صوته (لقد مات وحده) فتنهض احدى المرأتين وتأخذه الى صدرها وكان يكف عن البكاء .

خلف الساقى اليونانى مرآة كبيرة .. راعنى شكلى وشعرى المهوش ومعنى المحرطين ... بنفحة واحدة استقر الروم النارى فى احشائى وسرى الدفء فى بدنى المقرور .. أحسست بأذى تلهب ويتدفق فيها الدم ، بينما عيناي مركبتين على العجوز الذى تأخذه المرأة السمينة الى صدرها بينما يده تسقط حتى عجيزتها .

خرجنا من الحانة .. كانت مياه الامطار تندفع بجوار الطوارات .. كانت المشاهد وملامح الأشياء قد أخذت تتوازن بفعل تأثير الروم الذى يتشربه بدنى حيث يتسلل الى روحى انشاء مفاجيء .. داخل الممر التجارى ، وفى فتحة العمارة الكبيرة أخذتها فى حضنى وتبلتها على شفتيها .. استجابت لى والقت بنفسها فى حضنى .. كانت تقبلنى بنهم وعشق آخر الليل مشبوب بوهج مشتاق ، حنين بيننا شفتاهما لا تكف عن مطاردة شفتائى فى ظلام فتحة العمارة المظلمة .. كانت تبحث عن الامان فى الليل الموحش الغريب وكنت انتظر هبوب الرياح فى عصر الايام التى لم تظهر شمسها بعد .. انطلقت بداخلى صرخة .. عاودنى الخوف من الاعتقال ومن قراءة الشعر ومن أسدقائى ومن اليهود .. غاودنى الحنين الى المسافر والى الطواف على الشواطىء البعيدة والعبث بالرمال .. باخت رغبتى تماما وانطلقت ، وعدت للصمت قالت لى :

— مالك ؟

قلت لها : اننى اكره ابراهيم الوردانى . قالت : انها لا تعرف ابراهيم الوردانى .. قالت ايضا : انها من مدينة السويس وانها مهاجرة وان والدها كان يعمل بالبحر وكانت توصله كل سنة مسافر وكانت ترى الشمس رائقة جدا وطيور بحرية تطير فيها وكانت

الركب تذهب الى بعيد .. (من يومها لم يعد ومازلت انتظره وكنت كل يوم اذهب الى البحر وأمسك بيدى الماء وكان الماء يتسرب من بين يدى) .

أحطت خصرها بيدى ثم سبقتها بخطوات (كنت أرى في عينيها ثلاث نخلات وبئر معين وصوت جدتى وفرس الأشهب وصوت أبى الشيخ) .
سرت بظهورى مواجهها لها .. قلت لها .. اننى أجلس على مقهى اسمه (لا بورصا نونا) وأن ذلك المقهى يقع في ممر ضيق .. وأنا جماعة نتكلم في الفن وفي الثورة وعن الوطن ... وأن ماضى كل واحد منا مثقل بسنوات في السجن .. قلت لها أيضا .. ان الحكام لم يضطهدوا جيلا مثلا جيلنا
وانه في الظهيره يأتى رجل له ذقن بيضاء يحمل تحت إبطه حقيقته الجلدية المتاكلة ثم يجلس .. يخرج من حقيقته الجلدية المتاكلة قلمه الفحم ويظل يرسم المسألة .. قلت لها .. اننى كنت أنظر لحذائه وكنت أراه متاكلا جدا وكان يطلب من الجرسون طعاما لأنه جوعان جدا وكان الجرسون يرفض أن يعطيه .. قلت لها أن المقهى يكون حاراً في الظهر وكراسيه تكون خالية بينما في الليل يزدحم بنا وتعلو أصواتنا ونتكلم في الثورة والفن ونحكي عن الوطن .. ثم يغيب منا البعض فجأة ثم يعودون أو يتكلمون عن الرجال في نواصى الشوارع أو عن النسور والعقبان ثم يصمتون ويرحلون .. وتلوح بلاطات المقهى كمربعات الشطرنج وكنت أنظر في عيونهم وأراها مليئة بالأسى .. وكنا نبكى فجأة وكان الجرسون أيضا وسيمنا ويشتغل عند الحكومة مخبرا .. وكنت أقص عليهم حلم الليالى الماضية عن جفاف النيل حيثما لن يكون زرع ولا ضرع بعدها سيأتى الرجل من الشرق حيثما يخضر الوادى وكانوا يضحكون منى وينصحووننى بأن أتغطى جيدا اثناء النوم .. ونفهم أن كل ما يحدث له معنى واحد .. أن أمس كاليوم واليوم كالفد .. بعدها نقوم وتفتينا الشوارع .. قلت لها .. فهمت حاجة ؟ .. قالت لى .. انها فهمت وانها تعرف ابراهيم الوردائى .

هاهى القاهرة الفاطمية حيث سكنها بالحق العتيق .. دخلنا زقاق جانبي .. اتت زخومة الأشياء المكسدة داخل الحكاكين والحجرات المكبوسة بالأنفاس .. بلاطات الشارع قلقة يعلوها الوحل ومياه المطر .. محلات عطارة تطفح برائحة نفاذة مقفلة على ضوء أصفر شاحب .. ينسرب من أسفل الأبواب وتأتى السعلات المشروخة . المريضة .. عربات يد مستقرة على الحيطان القديمة الشائبة ذات الخجر الصخري .. مآذن مجلوب صخرها من الصحارى البعيدة منتصبه من مئات السنين .

باب بيتها وطىء ومترب وتحت بسطة السلم تجلس نسوة عجائز
حول نار مشتعلة يستدفئن ويثرثن .. عريجي يدرج على أرض الزقاق
الغير مستوية يتخذ طريقه في البدارى الى السوق البعيد .. تطلعت عيون
النسوة ناحيته وصمتن .. مررنا بهن ثم علا لفظهن .. انفتح باب
شقتها على ظلمة خفيفة .. اتى الخفاء الى من الداخل .. اضاعت النور
بحجرتها .. سرير خشبي عليه ملاءة بيضاء نظيفة ومرتب .. مائدة
صغيرة وراديو صغير ودورق مياه ولقيمات معدة للعشاء .. ستارة
بيضاء على نافذة مفتوحة تطل على ليل الحى العتيق بجوارها صورة
لعصفور كئيبا يقف على شجرة جائحة عند طريق يلوح بلا نهاية .

خلعت قميصها فبان صدرها الناعده .. اتى الحنين .. وجاءت سكة
السروح في الأيام الماضية من العمر المنقضى والتي لم تبرح مخيلتى أبدا ..
تفتتح الزهريات ويتضوع النوار في الربيع .. (لم تكن النسوة والاطفال
والرجال سعداء) .. بينما جوادى الاثيب لا يكف عن الرمش في فراغ
الحقول .. سنبلات القمح في غيطنا الموروث يطوحها هواء يؤنسها الحجر
.. تفتتح الجروح التى لم تغفل يوما .. رياح العصر تدفع الى غلبى
بالحنين .. لو أدرك الآن ما مضى .. لو أمسك بالشمس مرة ولسم افارق
الايام التى لم أحيها .

— تاكل ؟

— شعبان .

سقطت عينائى على كتفها وصدرها المستقر في سوتيان الدنتلا
البيضاء .. موانئ بعيدة ونوارس مجنحة وخلجان لأوطان مجهولة ...
وحدى أعبت بحصى الماء اندفع يائسا مقاوما تيار البحر ، بينما وجهه
يلطم الصخر ثم يعاود انحصاره ليلطه من جديد .

لطنا الليل من النافذة المشرعة .. قبلت صدرى وعادنى الحنين
.. كان حنيئا عطوفا .. مرافء الأمان وحدود الزمن المنقضى (لو يتوقف
الزمن فى لحظته النهائية) .. أرض الوطن جسد منطرح تحت ضوء القمر
الضالمر .. أشجار الشيطان الممتدة عبر الزمن يطوحها الريح بعد زخم
الصحارى وأيام الهجرة ..

قاللت لى : خفى الآن .. خفى .

لكنه جاء .. لم يكن بشريا أول الامر ... خرج كحشرة بيت ..
استقامت نبراته ووضحت حروفه .. صوت بشرى يخرج من الكهف ..
كهف الليلة الممطرة ..

نادية .. أنت هنا ؟ .

انفعت واقفا وأنا أصبح :

— بالثقة أحد ؟

خرجت من الحجرة الى الصالة .. أضأت النور وكانت تجلس هناك
.. على مرتبة مفروشة على أرض الصالة .. كومة قديمة من اللحم
تنظر الى لا شيء ويدها ممدودة على آخرها .

انفتحت بنفسى كل السرايب المخيفة بسجن (القلعة واجتزت كل
الادوار الواطئة المخرية متخطيا كل الحيوانات الزاحنة تلتوى بجسوار
الجدران .. اندفعت خارجا من الباب .. صاحبت بى .. لا تتركنى ،
أرجع يا مجنون انها لا ترى .

انزلت قذمى وهويت من بسطة السلم العليا الى صحن الدار ..
كانت النسوة مائزلات تتحلق حول النار ورؤسهن تتجه نحوى صامئة ..
لم يكن هناك صوت فى اللحظة الأصوات أقدامى .. كنت مندفعاً فى أى ناحية
تبدو مفتوحة أمامى كانت قذمى اليسرى قد أصيبت وربما كسرت ..
تساندت على حائط وتبينت أن يذهب الألم بكل مخاوفى .. خفت من الشرطى
وتذكرت أننى لا أحمل بطاقتى الشخصية .. كانت إذنى قريبة من نافذة
منخفضة واتانى صوت ينتحب .. كان لشيخ عجوز وكان شبيه بصوت
أفزع الظلام .. وتذكرت أبى الشيخ والليل مدى هائل لا يريد أن ينتهى ..
استلمت الشارع المؤدى الى المحطة .. كان المطر قد توقف وشبورة
خفيفة تسبح فوق الوحل بينما الألم فى قذمى حائر جواد يدب فوق لحم حى .

الميدان يستقبلنى بأنواره البرتقالية واكتشاكه مستسلمة لبرد
الليلة .. كانت البنت تبكى وحدها والألم فاردة يدها فى النور الشحيح وكان
الوشم أخضرا على ذراعى باسمى وباسم موطنى وكانت الطيور مهاجرة
وكنا نتكلم فى السياسة والفن وعن الوطن وكان مكتوبا على الحائط
بلون أحمر .. يحيا الوطن الموت للأعداء .. وكانت تلوح مقهى (لا بورصا
نونا) فى جانب منها مقرينة من زجاج معروض بداخلها لوحات وتمائيل

ووجوه من كل لون وصنف .. أمريكيان ويهود وفرنسيين وإنجليز .. ناس
بكروش وناس صفر مهزولين .. صالة مزادات وقرع أجراس .. تماثيل
للالثة وتمائم وتلاذات فرعونية منهوية .. اثاثات بيوت الأغوات وتحف
للماليك .. وصف تراحيل على طرق المصارف في عز شهر أمشير ..
حيوانات محنطة داخل واجهة زجاجية .. بنديّة صيد وافعى ملتف على
حائط يطلق فحيحه في الوهج المعادي .. عصفور ونسر ويمامة يعيون
مفقودة .. كلاب مدربة وصحارى تحتضن بقايا عظام بشرية .. كانت
فترينة الصور كأرض الوطن وكانت كل الصور ملونة وتحت الرؤيا وكانت
أعلا الصورة شمس باردة مخنوقة وأناس كثيرين تخرج من الأزقة تحبل
العلم المصرى .. وكنت أنا القمص المعذب .. أرقب صورة العذراء مريم
بوجهها القهري .. لها ابتسامة كابتنسامة أمى .. شعاع يهبط من أعلا
صورتها وهى لا تكف عن الابتسام .. وكنت أناجيتها من وقفى هذه ..
أول النهار آخر الحياة .. ولعة خيوط النهار تسحب الناس الى
الشوارع .

ياعزرا ... يا أم المسيح .. كيرىاليسون .. يارب أرحم ..
كيرىاليسون .. المجد لله فى الأعالى وعلى الأرض العوض .

إبراهيم أصلان

بين حدود الإغتراب وأزمة المثقف الثورى

محمد كشيك

(عن القصة الجديدة)

✻ مقدمة أولى حول البناء :

لا يمكن النظر للعمل الأدبى — فنيا — دون اعتبار إخصائصه المعمارية ، تلك التى تتعلق بالبناء ، وما يتعلق به من عناصر التشكيل الجمالى ، وطرائق الأداء المختلفة : وكيفيات التعامل اللغوى فى ترتيب وانتقاء وصياغة التراكيب الأسلوبية ، والجملة القصصية ؛ لذلك فإن البناء بقدر ما هو ضرورة تقتضيها « الوحدة العامة » وسلامة القصور الأدبى ، فهو أيضا جوهر العملية الإبداعية وحقيقتها الفاعلة ، بما يمنحها من أبعاد مختلفة « دلالية » رمزية .. الخ » ، كما أنه تعبير عن الشخصية : وعلامة على « البصمة الخاصة » وتأكيد للهوية الإبداعية فى تجلياتها الفنية ، وهو — فى النهاية — بمثابة العمود الفقري ، والعصب الأساسى الذى يؤثر — بصورة بالغة التعقيد — فى توزيع دورة الإيقاع (النغمة الأساسية) التى تمنح العمل الأدبى تفردا خلاصا وتهبه الحيوية والفاعلية والانسجام ، بما يؤكد تكامل العملية الإبداعية ، وتضافرها .

✽ عن بدايات لا يمكن تجنبها :

حينما بدأ « يوسف الشارونى » رحلته الإبداعية ، وأطلق رائحته الأولى « العشاق الخمسة ١٩٥٤ » فقد فتح مجالا واسعا للتأثير ، وأطلق العنان — ربما للمرة الأولى — للقصة المصرية القصيرة ان تجتاز طرقا جديدة ، غير آهلة ، ومسالك لم تكن مأهونة من قبل ، كما أنهى ما لم تكن مأهولة أيضا ، فقد تجاوز بإبداعاته المتنوعة تلك « التابوهات » المتوارثة ، والتي تحدد — سلفا — شكل كتابة قصة « محترمة » ، وكانت قصص مثل « أيام الرعب » ، « القبط » ، « سرقة بالطابق السادس » و « دفاع منتصف الليل » بمثابة أرهاصا بروح جديدة ، استطاعت أن تصيب طرائق القصة التقليدية في الصميم ، كما فتحت — بعمق رؤاها — آفاقا غير محدودة لتفسير النص الأدبى ومحاولة تقييمه على نحو جديد ، كما فتحت الباب — على مصراعيه — لحاملى مشاغل التجديد ، وسمحت بعد ذلك لجيل كامل ، ان يطرق أبواب عوالم جديدة ، ويعمق أيضا فى تلك الروح المختلفة ، التى بدأها « يوسف الشارونى » وربما سمع فى نفس الوقت الكاتب « ادوار الخراط » ولعل السبب فى عمق نفاذ تأثيرات « الشارونى » بكتساباته ، يرجع الى تلك النزعات « الكافكاوية » التى ميزت أغلب كتاباته ، بها فى ذلك من لجأ الى منطق الاستراتيجيات ، والهواجس والكوابيس يغترف منها مواضعا لعالمه ، وذخيرة لقصصه ، بما ساعده فى تصوير أزمة المثقف — البرجوازى — وتناقضاته فى مجتمع متخلف . فناعت معظم شخص قصصه تحت ضغوط تهيرية لا سبيل الى تجنبها « انظر المطاردة فى دفاع منتصف الليل » أو الفكاك منها ، كما عانت شخصياته دائما من مشاعر الاضطهاد ، والشعور بالاحباط ، وفقدان الهدف والعجز « القبط — العشاق الخمسة » وساد معظم أعماله احساس دائم بانفقاد الصلة ، والاغتراب عن الواقع والوقائع المحيطة ، ولعل هذه السمات بكلها ، قد انتقلت — مع بعض التطوير — الى الجيل التالى ، فمن معطف هذه الاستراتيجيات ، والشعور بالالاجسوى والمعدية ، وخيبة المسمى والاحباطات المستمرة ، خرجت ملامح تيسار توى ، أفرز تجلياته متبلورة فى معظم أعمال قصاصى جيل الستينيات .

— ولقد كان الاحساس بالاغتراب ، هو القاسم المشترك الذى توزع عادلا بين أبناء هذا الجيل — وكان ذلك لأسباب كثيرة ، متنوعة ، لعل أبرزها عزلة المثقف المنوط به عملية التغيير ، واحساسه الدائم بالعجز عن أحداث أى تأثير ، نتيجة لحجم المفارقة بين الشاعر المطروح ، وما يفرزه الواقع من تناقضات ، فكانت عزلة المثقف نوعا من الدفاع الأمن — ان صح التعبير ، بعيد عن تلك الصراعات المحتدمة ، وازداد حجم هذه العزلة

بمرور الوقت ، فلم تعد انفصالا — يتبع مسافة آمنة — عن الواقع ، بل تعدت ذلك كله لتصبح عزلة عن الذات أيضا ، واستمر هذا الاتجاه يعمق على نحو سلبي حتى وصل في نهاية الأمر الى حد الرعب من مواجهة الواقع ، وتحدى مشكلاته بشكل أو بآخر ، مما قد أفسح المجال — في ذلك الوقت — لمزيد من الغموض والتشكك ، وتفشي النزعات العدمية في الفن ، وخاصة (القصة القصيرة) .

— وربما كان هذا الاغتراب الذى تفشى بين أبناء جيل الستينيات في مضمونه من المواجهة السلبية ، والتعبير الرفض آراء ما يتم من تجاوزات ، أو كان نوعا من ادانة تكتفى بالاحتجاج ، والانتزاع داخل قوابع العبيية ، والتجريد ، والغموض ، وليس هناك أكثر اغراء من سحر التجريب ، واستحلاب العناصر الشككية في مثل تلك الأحوال ، وكاد هذا التردد — بكل ما يحمله من جموح وجنوح — أن يتحول تحت وطأة الاتجاهات العدمية الى نوع آخر من الانصياع الايجابى ، أو التقبل المعكوس لكل ما هو قائم ، في ظل حركة ابعاد واببعاد المطلقى الأساسى للعملية الإبداعية ، لذلك فانه سوف يكون مفيدا محاولة إعادة تقييم وتقويم — أدب الستينيات — بكل ما يحمله من مؤثرات ايجابية ، وأشكال جديدة ، وأيضا بكل سلبياته ، والى حدث من دائرة التلقى ، وابتعدت من القصة — الى حد كبير — عن قطاع عريض من القراء .. ولعل معظم المحاولات الجيدة التى يبذلها كتاب السبعينيات فى القصة القصيرة ، تجاهد في سبيل تجاوز تلك السلبيات — مستفيدين فى نفس الوقت — من حجم الانجازات الهامة التى حققها الجيل السابق عليهم ، ظهر ذلك فى تيار الابداع المستمر لقصاصين موهوبين أمثال : محمد المخزنجى ، يوسف أورية ، محمود الوردانى ، ابراهيم عبد المجيد ، جابر النبى الطو ، محسن يونس ، قاسم مسعد عليه ، سحر توفيق ، ابتهاج سالم ، أحمد والى ، وآخرين .

✽ حول ابراهيم اصلان — والتجديد مرة أخرى .

— لقد استفاد « ابراهيم اصلان » من معظم التحولات الجديدة التى أصابت فن القصة ، فاستطاع منذ أول ضربة فأس — أن يحفر لنفسه مجرى متميزا ، شديد الخصوصية ، فهدر طريقة مألوفة فى القصة ، واعتمد لنفسه منطقا خاصا ، يتكا على فعالية الاداة وقدرتها على تجعير مناطق تعبير مختلفة ، فانسم اسلوبه بالتكثيف ، والبعد عن الوضوح المباشر ، كما اعتد على حرفية تقنية ، ظهرت فى طبيعة استعماله الخاصة لحركة المفردات ، ونبوه عن الحشو ، وميله الشديد الى الاقتصاف فى اللغة الذى يصل حد الكشف ، مع حيادية صارمة ، ترصد وتحلل من بعيد — دون المشاركة ، وغيباب أى بارقة لعاطفة تشى بانحياز الى طرف ما ضد آخر ، ولعل تلك

« النظرة المتعالية » الى الواقع قد سمحت للعلاقات المجردة أن تقتحم عالمه ، فصارت الشخص عند مجرد رموز ، وهياكل تفتقد الى الحضور الواقعي الجسم ، وأصبحت الأحداث علامات لعلاقات تومىء ولا تشير ، تنمو داخلها وفوق مخطط سابق أعد له الكاتب ، وحرص على تنفيذه بكل دقة ، من هنا تبدو مهارته الشديدة في احكام البناء ، وفي تصوير الجزئيات الصغيرة ذات الدلالة والأبعاد المختلفة .

— وعلى الرغم من تلك الحساسية التي تعكس انفصالا ، وبين تلك الأحادية التي تعكس موقفا من العالم ، فإن — ابراهيم أصلان — قد استطاع ببهارة فائقة ، أن يخضع ذلك العالم المحدود لتصوره الخاص ، منصحا عن وجهة نظر تستحق المتابعة ، والدراسة ، عاكسا — في كل ما كتبه — موقف جيل المثقفين ازاء أحداث عامه ، كما استطاع أن يطور فكرة التجديد ، في اطار تطور القصة من خلال جهد ابداعي مخلص تبث في عطائه المتميز لفن القصة القصيرة ، والذي ضمته مجموعته الأولى « بحيرة المساء » .

— وفي أولى قصص مجموعته الأولى « الملهى القديم » تتأكد بعض الخصائص الأولية التي يعتد عليها الكاتب في صوغ عالمه ، فالعلاقات بين البشر تفتقد الى أى نوع من انواع التواصل ، بل انها تحل نوعا من العداء الخفى ، فيصبح التمازج عنده وسيلة للانفصال ، وليس واسطة للاتصال فمثلا حوار « الرجل والبائع » لا يفصح عن أى تعاطف ، فتبدو الكلمات وكأنها رموز « شفرية » حيث لا أحد يهتم بالآخر ، ويسيطر على القصة — اولها حتى آخرها — « مود » عام ، حيث يغلف الجو باستكانة مريبة — غالبا في منتصف الليل أو قبل الفجر بقليل — وفي القصة يتقدم رجل ضئيل الحجم ، يرتدى معظما أسود الى ناحية ميدان « الكيت كانت » ، وفي جو غائم ، يقترب من الكشك الخشبي المفتوح وسط الميدان ، ليسأل البائع (بصوت خافت) : « عندك دخان ، ويدور حوارا متقطعا بين الرجل والبائع ، يعكس بنهاياته المتوترة نوعا من افتقار الصلة ، وغياب الآلهة ، وسيادة جو الوحدة والغياب .

— عندك دخان ؟

— هو البائع رأسه : عندى .

— ماركة معدن ممتاز .

... .

— اعطنى علبة دخان ماركة معدن ممتاز .

ويكرر ذلك النمط الحوارى فى أغلب قصص المجموعة ، حيث يبدو وكأنه يتم بين أفراد يتحدثون لأول مرة فى حياتهم ، فيبدو دائما وكأنهم جزرا منفصلة فى عالم شديد الانساع ، وفى القصة اشارات مختلفة ترمز الى معان عديدة ، فبائع السجائر يجيب على أسئلة (الرجل ضئيل الحجم) دون رغبة حقيقية فى الكلام ، وفى نفس الوقت لا يعرف اذا ما كانت سألته متوقفة أم لا (يبدو أنها متوقفة) وكان علاقته بالزمن يحكمها قانون آخر ، غير ذلك الذى ينتمى الى الزمن العادى ، وتتحرف باقى القصة بالأحداث على نحو مفاجئ ، حين تظهر امرأة — فى ذلك الجو الليلى — على الشاطئ ، وتسبح لنساء القصة مأساة تلك المعجوز التى (تضع الأقفاص وتنام تحتها بجوار الماء فوق الزبالة) لأنها تحب أولادها ، ولا تريد النوم معهم حتى لا تعديهم — انها بالقطع عملية مؤثرة ، لكن يعيبها افتقاد السياق العام الذى يدنع بالأحداث دونها تشتت ، فتضيع معالم كثير من العلاقات الدالة ، لذلك فإن اتجاه حركة — الإيقاع — فى نواح متعددة ، يساهم فى بعثرة رؤية الكاتب ، وإن كان يمنحها بغضا من الغموض ، ويؤكد على جو اللامبالاة ، الذى يحرص الكاتب دائما على تأصيله فى معظم قصصه التالية (خفنت مصابيح الإضاءة ، وشحب وجه السماء ، وهبت دفعة هواء اطاحت بعلبة سجائر فارغة ، كانت على الطوار ، ثم عاد السكون يغلف المهدان) .

— وفى معظم قصص « إبراهيم أبلان » توجد مسافة — مأمونة — بينه وبين الشخصوس التى غالبا ما تتحرك بداخل حيز ضيق ، لا يسمح لها بحرية الحركة الطبيعية ، ويؤكد هذا الحصر المكاني على رغبة الكاتب فى السيطرة على مقدرات عالمه ، بحيث لا يفلت منه خيط ، كما يدل على طبيعته الراصدة ، التى تكتفى بمجرد الرصد دون أى بادرة تنم عن التعاطف مع شخصياته المتنوعة ، والمتعددة . « ففى « رائحة المطر — نوفمبر ١٩٦٥ » يبدو الحوار بين جلساء المقهى وكأنه يدور بين طرف واحد ، فتصير الكلمات والألفاظ ، والتعبيرات متشابهة — حتى المشاعر أيضا — فلا نكاد أن نميز بين بعض الشخصيات ، فكلمهم يجمعهم مزاج واحد ، ولا يختلفون فقط الا فى مظاهرهم الخارجية — فالهوية الشخصية تكاد تكون غائبة ، وتبدو محاولات الاتصال غيبا بينهم كأنها نوع من العبث ، لكن تبقى هناك رغبة عارمة فى كسر ذلك الطوق (غالبا ما يفعلها مجنون) مثل ذلك الشاب الذى يحاول اختراق ذلك الحاجز الصلب ، بتقبيل الناس على أكتافهم فى الشوارع (فى المرة الأولى وقف هذا الشاب واعترض طريق رجل هادئ الظهر ، احتضنه ، وقبل كتفيه بضع قبلات ، وبعد أن أراح رأسه على صدره ، أدخل سبيله) لكن دائما ما يعود الحصار ليحكم دائرته حيث لا يترك منذاً للهرب ، فالشخصيات دائما مهددة بالسقوط ، وإذا ما كانت هناك مقاومة ، فهى تعكس رد فعل سلبي تجاه ما يحدث ففى « التحرر من العطش —

أبريل ١٩٦٦» يواجه البطل أزمته أمام صديقة صاحبه ، التي تحاول استدراجه للخيانة ، فلا يكون أمامه — تعبيرا عن احتجاجه — إلا أن يقوم بخلع ملابسه ، ويجلس أمامها عاريا ، في محاولة منه للرفض الصامت ازاء ما يحدث ، انه يبدو في ظاهره احتجاج سلبي ، لكنه مؤثر الى أقصى حد ، (مسحت يديها على أسفل فخذيهما من الخلف ، وعندما استدارت ، اهتزت من مكانها ، ووضعت يدها على فيها الذي ظل مفتوحا ، وفي خطوات بطيئة تقدمت من أمامه لتخرج ، أما هو فلم تصدر عنه أى حركة ، بل ظل عاريا وصامتا كما هو . » وعيناه خاليتان من كل تعبير) .

— وفي معظم أعمال كتاب « السقنديات » تبدو ظواهر العقم والخواء واغتراد التواصل ، كأنها أقدار متسلطة لا سبيل الى الفكك منها ، وهي غالبا ما تأتي منفصلة عن سياقها — الاجتماعى التاريخى — لكن قصة مثل « العازف — يوليو ١٩٦٩ » استطاعت أن تنفذ الى صلب الخل ، وتتلس مظاهره ، انها تعتبر مشروع ادانة لهؤلاء الذين اوهبونا — بالخداع — انهم يحققون الحلم ، بينما كانوا يستبيحونه ، يعملون في « جوقة » كبيرة ، يعرفون على آلات أغلبها لا يعمل بالفعل ، يزيفون الواقع بالمظهر الخارجى البراق ، تبدو عليهم مشاعر الثقة والعلم ، لكنهم لا يعرفون أى شيء . . فقط يؤدون ادوارهم التى رسمت لهم باثقان وعناية ، والقصة تجسيد كامل لعذابات وطبوحات جيل ، ضاعت تحت أنياب واقع ترنعه وتسقطه الشعرات . فالبطل — الذى لا يعرف العزف على أى آلة — يجد نفسه مضطر تحت ضغط الظروف ، أن يقف أمام الجاهل — وسط جوقة كبيرة — ليمثل دور العازف ، وحين يكتشف انه لا يعرف أى شيء ، ويحاول الاعتراض على دوره . يطأه المتهمد (انك لن تفعل شيئا سوى أن تظل جالسا طول الوقت) فلا يجد فى النهاية مفر من الدخول فى اللعبة ، وانتقل الدور ، فينتقل الحذاء الأسود اللامع ، ويرتدى القميص الأبيض الناصع والستر السوداء الضيقة (انحنيت الى الامام ، ورايت الجورب ظاهرا بكله تحت السروال الأسود ، مد المتهمد يده داخل جيبه ، وأخرج « بايونا » أسود وربطه حول عنقي ، وسوى ياقة القميص الأبيض . ثم ذهبا عنى الى الركن البعيد ، وراحا يتطلعان الى «) وحين تقترب البروفة النهائية ، ويكون كل شيء متأهيا ، مستعدا ، يمسك بآلته وقوسه ، مطيعا لكل ما يصدر اليه من تعليمات (قرب أوتار القوس من أوتار الآلة دون أن يتلامسا ، بحيث يظن هؤلاء الناس الذين يجلسون أمامك فى الصالة انك تعزف) وحين يسأل البطل فى القصة عن باقى رفاقه « الجوقة » يعرف أن أكثرهم مثله . لا يجيدون العزف على أى آلة ، فقط . هم دمي يتحركون ، يمارسون لعبة الخداع ، والجمهور فى الصالة يصفق الآلات مقطوعة الأوتار ، لا يصدر عنها أى صوت ، ولا يجيد عزفها سوى تحريك أعضائهم ١٨ .

وبعد انقطاع عن كتابة القصة القصيرة دام لأكثر من عشر سنوات ، عاد « إبراهيم أصلان » وقد أنجز روايته « مالك الحزين » لكتابة القصة مرة أخرى ، وفي معظم قصصه الجديدة ، والتي نشرها تياما « جليباب صغير أخضر - الدوحة ١٩٨٢ » « حفلة نور - الدوحة يونيو ١٩٨٣ » و « العم محمد - الدوحة نوفمبر ١٩٨٣ » و « مأساة الفحام - أيداع فبراير ١٩٨٣ » نلمح جملة متغيرات أساسية طرأت على أسلوبه وطريقته في القص ، فلم يعد هناك ذلك الرصد المحايد للتفاصيل الصغيرة ، والتي حل محلها نوع من الاقترب الصميم والألفة الظاهرة ، كما غابت نزعة تجريدية صارمة ، وظهرت ملامح جديدة للبانة والبوح ، وصارت الرموز المبهمة ، علاقات واضحة تعكس رؤى لشخصيات من لحم ودم ، كل ذلك انعكس بشكل جلي على طريقته في التعبير ، وانتقاه للمفردات ، وتشكيل هيكل عالمه ، مستفيدا في ذلك كله من حرفة لغوية ، وقدرة على تصوير الجزئيات وفهم دقيق لمغزى العلاقات المتشابكة وتنوعها ، فاكسب الحدث بصورته الجديدة تدفقا وحيوية ، وأصبح أكثر امتلاء وخصوبة ، وتجلت معظم شخصياته بثقلها الموضوعي وحضورها الواقعي ، لتفصح عن كينيات جديدة في أسلوب التعامل القصصي عند الكاتب ، وتحولات في شكل تعامله اللغوي ، وطريقة بناء الجملة القصصية ، كما اختفى أيضا ذلك الولوج التكنيكي ، الذي جعل من معظم أعماله الأولى ، ترجيعات لنفحات اتقن عزفها حتى كادت أن تصبح متشابهة ، وصارت القصة عنده معزوفة إنسانية بسيطة ، تستقطب مجموعة من المشاهد والإحداث المختلفة ، تألف لتكون نسيجا غالية في البساطة والعمق ، وبذلك نجده في مرحلته الجديدة ، وقد اقترب من دائرة النلقى ، وأوجد حلولاً متوازية لتلك الإشكالية التي وقع فيها أصحاب التجريب ، وعلى الرغم من ذلك كله فإنه ما تزال هناك - في الأعمال الجديدة - مشكلة رصد تحولات الواقع ، والكشف عن تفاعلات العمق في مجتمع يتغير باستمرار .

هجرة سمراء

حياة الرئيس

تونس

دهر :

واقت الى هذه الصخرة موشقة بأخر الشارع حيث تعودت
انتظاره .. في ليلة مئخنة بالظلمات ترفض أن تنتهى وترفضين ..
انتهاكك فيها .

تشدن الى جسك فستانا لم تفلح الرياح في اقتلاعه منك ولكنها
كانت تثير زوبعة من الشعر حول وجهك الذاهل تهدها حبات المطر تعلق
ببعض الخصلات فتلبدها على وجهك الذاهل لتنزلق بعد ذلك بسواقي
حول عنقك باتى الجسد .. وتشتد حاجتك للدفع ويشد المطر ..

مطر :

في النفس وجع

« متعبة أنا ... أسامر نيك .. أحال أن أرسم في عينيك خارطة
الوطن » ..

تشرذمت الذات

حلم :

عنيد ... عنيد ... عنيد ...

ماينك يراودك عن نفسك

« الحلم لمن ... يختلسنى اليك »

الاغراء بالزمن الآتى !

« بلى الحلم جسور تصلنى بأناس أبحث عنهم ولا أعرفهم يطلع
الصباح ! الجسور تتجمع فريية حولى »
اليوم يزحف ! يزداد ركضك حول عربات الموت .
تستباح المدينة ! وانت المحراث الذى يغورها طولا وعمقا

قفز !

اسوارها أشلاء خارجها ... بها فيها
تفوصين عبيقا فى جوفها تدفينين غربة .. غربة .. غربة ..
ذنبا .. جثة هالدة تركضين فى كل اتجاه ...
« تتسابق المسافات فى داخلى »

لا تستطيعين التهاكسك ، ولا اللصاق بجنونك ، تفرسين عينا
باهتة فى هذا وذاك ، الوجوه مغلطة

« يروعنى الصنم ! أثب على التماثيل أضاربها ببعضها أطاير
شظاياها لها فى كامل أرجائى - المدينة « تتطاير تطلق التماثيل فى
فضاءات غاب بونها .. وتتهاوى عليك الأصنام رادمة أشلاء أسوارك

عمار :

« نمت عمرا أفقت بعده »

المدينة ... وعهدك بها ... مقبرة كبيرة ! غنقت آفاقها رائحة
حضارة عفنة تتسبب من جلود نساء مصبوغة . مشوهة ورجال أدمنوا
الجثث ختم على حواسهم شمع رائحة القرنفل .

سحبت جسدك من تحت الأنقاض تحاملت حتى وصلت الصخرة
وتتنطرت عليها من جديد حيث تعودت انتظاره فى ليلة مثخنة بالنجوم
ترفض أن تنتهى

« وأرفض أن أنتهيها !

سأستلقى للشجر بفتح خلایا جسدى ، يبعد الحزن المعسكر فيها
لنسكها رائحة الزيزفون « ...

« لن أهب نفسى »

للشجر الأخضر ... بعد اليوم اضاجع الشجر ! حتى الموت
حتى الحياة ...

عينك مسهرتان بآخر الشوارع ...

المطر يحفر سواقي بين حنايا الأضلع ، يسرى مع شرايينك ، يغسل
أدنانا تحدر وديانا ، يهيم جهولا على جسد انقلب الى واحة تنكح
بمائها ، ويهيم ناقرا أوراق الشجر : كونا يعزف نفعا جنادا ، يسكت
صوت نحيب صامت داخك

« عاشرنى طويلا »

حياة :

حياة تهر ما بين الأضلع .. واثبة من الأعماق . تنبثق شمعاما من
العنين يخرق الكون رغبة في الابتلاع .. في الذوبان ... في ... بدا
الكون وجها نظرا كالشمع المطر كوكبة كبيرة تتلالا جوهرة ... انتشر زهر
اللوز والليمون ... عجت الأرجاء برائحته ...

« تتخلنى رائحته ، أردتنى ثملى ... ثلاثيت حتى اشتهيت اشتهيت
الموت اشتهيت الموت فيك » .

« أيها المنتظر مازال الطفل فيك يلهو بلعبه ... يتسلى بتقليب
صفحات من قراءة سطور لهيب قصة صمت في عيني امرأة ...
« أيها الطفل الفارع الطول تغرينى سمرك ... » .

تجتاحك قامته سندياته تعلو في داخك تضم اشلاء أسوار مدينتك
... تتعاطف ... تفوح ... تنمو ... يتناثر أزيجها على شفتك :
« أبوتك ! »

في داخلى يكر حب

ينمو الحلم ... بين يدي ... نجمة ... على كفى ... اثبتك
الم تلاحظ ؟ ...

انتظرته صباحا يشرق على جبينك ... ليلا ... ليلا .

الحلم ... الحلم ...

« وجهك يلاحقنى »

يتراءى لك في كل شيء ... في المصط ... في الكحل ... في القلم
الذى به تغزين ... وجهه يغزو خارطة الوطن .

« أحبك ... أحبك »

يستحيل العيش خارج حدود الوطن ...

« صدرك مساحتى الوحيدة التى أستطيع أن أمارس موتها طفولتى

وجنونى ... »

زلزال

تشمين رائحة الزلزال ..

« يذى تمتد ... تمتد ... الى آخر ... آخر ... الصحراء

وليت ظهرك ... تواريت ... ابتسامة زهو تراقص شفقتك

« أجهض الحلم فى رضى »

دمعة كبيرة فى وجه الصحراء ...

« أيها الطفل ! أننى امرأة ! قدرك والولادة ولو فى زمن الموت » .

حوارية اللون .. والخطوة الواحدة

وعنه السيد اسماعيل

خطوة واحدة .

بعدها يهدأ التينل ،
والضفتان تبوحان لى بالمسرة
والشجرات العرايا ،
يوتمن أسماءهن على الأرض ،
يكتبن تاريخ ميلادهن .
والأرض ترجع نحو المدار الحقيقي
ثم تعلن زلزالها وتجىء .
خطوة واحدة .

هى كل الأساطير ،
كل الذى نسجته المعجائز فى رأسنا ،
حين كنا صفارا ،
فنهرع نقبع فى ركننا ونقول الشهادة
خطوة واحدة .

كنت وحدى أحصد ألوانها ،
واقبى المسافة
حين يلحق ليل الأمامى دى
ثم يغرس أنيابه داخلى
معلنا فوق أرض الفجيرة ديومة الموت ،
والنازفون يلمون أشسلاءهم فى بلاده
والرعب يملأ أسقفهم والحوائط .
خطوة واحدة .

غير أنك قد تخلدين الى النوم

والليل ينسج خيطا فخيطا ،
 خيوطا من الوهن المستبد ،
 تلتفن نفسك فيها
 ولا تستطيعين أن تنهضى حين تأتى القيامة ،
 والأرض لا تسترد ،
 ونغدو على حافة النار والنار لا تتقد .
 وتموت القيامة
 هى الخطوة الواحدة
 كنت من قبل حددت ألوانها ،
 ثم قلت الصلاة
 لونها كان يبدو على شرفى أحمر
 يستقر الرقاد ويستل من داخلى هدائى .

ياخذ اللون شكلا جديدا له هيئة فارعة
 يظهر اللون فى هيئة فارعة
 يترك الشرفة الخارجية حيث الهواء الملوث كان يعم المكان .
 — لا تخف

قال لى وهو يدخل فى غرفتى
 يمنح الأرض برنية ثم يجلس فى حدة وجهامة
 — سوف أهديك كيف المسافات وهم ،
 وأنتك أو أنهم تستطيعون أن تنفذوا
 فاستمع :

هذه الأرض لا تستطيع التحرك نحو المدار الحقيقى
 الا اذا جذبتها يد ثم يد .
 — سيدى لم يسأل أحد

وأنا واحد منفرده
 والأرض ليست تلين

والنار لا تتقد
 — أنت حملت وحدك كل الأمانة حين عرضت على الأرض بعض الأمانة،
 لم تستجب . . . فامتثل

هكذا أخبرتنى النبوءة أنك أول من يمسك الخيط أول من يبتدأ
 شكل الأرض بين يديك وحدد تضاريسها القائمة
 ربما أنتجت صبحها المنتظر

سوف تأتى إليك الرعية ،
 والشجرات العرايا سيكتبن تاريخ ميلادهن
 كما قلت فى أول الخاطرة .



حلم رجل بسيطة

إبراهيم فهمي

من فم جريدة الصباح لا من فم أحد ، تأكد لديه النبا (أن الذي وراء تعابد الشمس على أم رأسه ، على ما يجاوز الساعتين ، ليس هو مترو الانفاق ، ولا سيارة الرئيس ، إنما (حصان) مات واقفا (بنص السكة) ، ولم يبك عليه أحد سوى صاحبه .

.. ولما مر بسيارته قبائلته حياته ، ولم يصبق عليه ، أسوة بالآخرين ، لكفه راعي حرمة الموت ، دفع أصبع الشاهد ، قرا الفاتحة ، وخير شاهد على المدينة التي نجلت على الميت بصحيفة مهلهة ، جسده العاري ، ونمته الذي خضب قواعده أعمدة النور والبرق .

ثبت صورته النهائية ، على سطح مرآة العربة ، واحتفظ بها ، عينان لهما من أيام الفتح المبارك عظم ، جسده الذي لم تصيب عليه طعنة رمح أو سيف ، فمه الذي سهل دما ، ثم عض في حواف الطوار ، وعصاة خضراء ، من شوارع الأزهر ، معلقة في رقبته . .. وعرف للبرة المائة ، أن أفتى في عمر أولاده ، كان رصيده الهتاف والحجارة ، قد سقط نصف حتى ، ونصف ميت ، والذي لا يراه أحد من الصورة سواه ، أن بنات المدارس بالخليل ، أخذت من دمه ، كبن على كراسيات التاريخ (أنا العائدون) ، ثم فرحن بالبراق المرنج في كوفيته ، والقدس المغزولة وابتسامته .

منفذ حسب الحسبة مؤقتا ، فانتفض الخيل مهرا ، والفرسان فارسا ، وزاد من عدد الإعماء اثنين ، ولم يزل أطفال المدينة

يركبون المراجيح ، ورواد المشاهي يلعبون النرد ، وينغمسون حبال الكرة فريقين ، وما زالت برامج الراديو ، على كل الموجات ، لا تتضمن الخير ، وتواصل البث ، والرجال يختلسون النظر للبنات الباحثات عن الاعجاب والروائح ، .. ادار مؤشر الراديو ، وتمنى أن يخاطبه أحد بالعزاء ، فلم يجد ، فاستقر على موسيقى جنائزية ، (وندن) بقصيدة من باب الرثاء ، غنى اغنية ، مددت بها أمة ، حين كادت أن تقتله الخيل :

ولا كل من لف العمامة زانها .

ولا كل من ركب الفرس خيال ..

.. صرخ من فمه صرخة الريح ، هز قدميه ، وضع اللجام في يده ، أستغنى عن الركاب ، رسم في ذهنه خطة النصر وأحكامه ، ثم اقتحم ، عندئذ أصطدم صدره المنشرح بعجلة القيادة ، داست قدمه على الفرامل خطأ ، اكتشف أن الذي أصطدمت به رأسه هو سقف العربة ، وأن الذي كان في يده هي عجلة القيادة ، وأن الذي يصفر له ، ويصفق من خلفه بالتشجيع ، هم جمهوره السائقين من جنس المهنة ، وكانت أفواههم مملوءة سبابا تحرك عرسته ، ومضى .

.. جلس على مائدة الفداء ، ولم يقبلها ، جعل الصحيفة حائلا بينه وبين كل أدوات العالم الخارجى ، رفعت عليه الوصف التفصيلي للباراة من الراديو ، وقضت اظافرها حسرة على كرة طائشة بعيدة من حلق البرمى ، مد يده الى طبق الطعام ، فكان للخبز الوانسا ، منها لون السدم المتجلط هناك على الطيور ، وميدان الخيل .

كانت ترسم له على صدر البلوفر حصانا مشاكسا ، ويوم ميلاده ضحكا معا ، حتى سقطت رؤوسها على الخلف ، حين كان الذى بداخل علبة الورق حصانا من الحلاوة ، كانت تسأله اما عن نفسه ، أو عن الخيل ، تحفظت معه الانساب واسماء الخيول التى انتصرت ، والتى انهزمت غدرا ، فتزوجها ، ثم اتاها حيناً من الدهر ، فكرهت سيرة الفرسان ، نزعته من الحواظ صورته القديمة بحلة السباق ، وأبوه الواقف خلفه يصفق له ، حين سبق نور الصباح الطالع ، ثم غلفت الجدران (بالموكيت) وصور لاعبي الكرة ، والذي لم تنزعه منه جرحه القديم ، حين عرفته الخيل من الوثبة الأولى ، فطرحته بعرض الطريق . ثم خرقه بين اثنين ، فاختارها مضطرا ، ولم يتنكر للخيل .

.. استعار من حقيبة الحياكة ، مقصا بحدين ، قطع من جريدة الصباح الصورتين (المقاتل والحصان) ، ترك لسلة المهنات صورة الشرطى الذى سجل الحصان مع العربات المخالفة ، وعربات القمامة ،

ثم أرفقتهما بصورة الجندي الذي باشر الموت ، وخلق ضفائر البنات وقذفهما الاثنين بقلب الحريق .

كان الرجل الواقف بين أضلاع البرواز ، المعلق على الحائط ، قد فرغ لتوه من طلبات الشعب ، ألقى نظرة من عل ، فعرف أصلاجه دون عناء ، (وقت هاجرت الخيل مع الفرسان ، وتوفيق الله ، صوب الأبنصار ، نخلت الأرض عقول المحاربين ، ورابطوا ، حضروا موكب الخليفة ، ومقياس النيل) .

لبس الرجل شارة الحداد ، أمر الفرسان الاعزاء على الخيل ، بصلاة الغائب جماعة ، فصلوا دون الشراكسة ، ثم لعن الأرض التي تدفنت نفطاً ، ونساء ، وعربيات ، وامتنعت أرحامها عن الخيل ، ثم تقلد سيفه ، ولبس طربوشه ، وأنتحل حذاءه ، واشفق على العصر .

هجت على التصاوير ، تجيها من وجه المنفذة ، وكادت أن تنشب أظافرها الملونة في عنق الفارس ، وتعضها بدم الحصان الذكي ؛ فردها بنظرة قاسية ، فامتنعت . ونظرة أخرى فلتصقت نفسها بالحائط ، خشيت عليه أن يعاوده « حمار النوم » فيجربى على أرض الشارع ، يسهل ككرس ، يزق كالفرسان ، وهي خلفه بملايس النوم ، تحاول أن تسيده لأزاعيها الجائعين .

استحضر من كتب التاريخ ، كل خيول البادية ، استعمار من حقبة الأطفال ، غلب الأقلام ، أفتنيس غرة بفضاء ، وعينين يرموكتين ، أعطاه ظهوراً حجازياً ، وساتين قادسييتين صحيحيتين ، ثم تركه حراً على سجيته دون ركاب .

... استحضر من كتب التاريخ ، كل فرسان الحرب الميمونة ، سعى الفارس ، اسم رجل شهيد ، كان يأكل الاعداء إذا جاع ، وإذا مات لعن موته البعير ، ثم حركه صوب فرسه ، ومكنه منه ، فانطلقت ناركسرى ، وامطرت سماء البادية ، زغرعت بنات الخليل ، زغاريد حثيئة ، طوقن الفارس بقلادة ورد من فوارغ الطلقات ، وعدنه بالحب ، فوعدهن بالقدس ، ومقام النبيين ، ثم دبكن له ، ودبكن لهن ، ودبكت كل الخليل ، حيا الرجل الواقف بين أضلاع البرواز ، وقد فرغ من إعلان الحرية . صوب نحو الخديوى ، فصرعه ، ونحو القصر مهدمه ، ونحو الشراكسة فصرعهم ، رسم للحصان جناحين بلون البراق ، رسم للفارس ابتسامته ، وجعل وجهه القدس القريبة . القريبة .

قراءة في المجموعة القصصية عطشى لماء البحر

محمود عبد الوهاب

عندما نشرت قصص هذه المجموعة في عدد من المجلات الشهرية في الستينيات شددت الانتباه بزخمها الشهوى وعنوانها العاطفى .. برحابة أفلاقتها ودوى إيقاعاتها .. بجرأة تحررها من أسر المسالك والمشروع والباح وتدفق لغتها بصور مفعمة بتيارات شعورية هادرة وعميقة الغور . وقد تراوحت الانطباعات الفورية عنها بين حس تقليدى محافظ يأسف على تردى أدب الشباب نحو أشكال من القص تجمع الشاذ والمتنافر والغريب وتبلغ من الغموض حد الإبهام جريا وراء ادعاء العصرية وبين محاولة وضع التجربة تحت لافتات لا تفرى بالبحث والدراسة وكأنها قامت بالتوصيف اللازم وانتهى الأمر : هذه قصص تتضمن تجربة جمالية متفردة أو هذه قصص تحاول أن تقس اللغة على الإفصاح عما لم تخلق للإفصاح عنه .

وقد حاولت بعض المقالات النقدية تفسير القصص من منظور فنى يرى فيها نزوعا أدبيا لاقتفاء أثر السريالية التشكيلية أو تقليدا قصصيا لمسرح العبث وحاول البعض رؤيتها من منظور نفسى يحيل التجربة الفنية الى عالم اللاشعور وأسرار العقل الجسمى أو من منظور بيئى واجتماعى يتضمن فى القصص أثر ما أثبتته المؤلف عن ظروف ميلاده وطفولته وصبابه وأنواع المهن التى مارسها وموقع أسرته الطبقة ... الخ . كما حاول البعض تفسيرها باعتبارها مع ابتذالات الجيل تعبيراً عن رفض الذات الجماعية وتمردا على الواقع السياسى الذى أفرز هزيمة سنة ١٩٦٧

لكن محاولات التفسير السابقة مع تنوع اجتهاداتها ظلت قاصرة عن
الاحاطة بكل الأبعاد الفكرية والجمالية للقصص المنشورة .

والآن وقد تجمعت القصص في كتاب هل آن الألوان لقراءتها قراءة
تتقصى مفردات أبجديتها الفنية وحدها ودون اتحام لأساليب في التفسير
تبحث في القصص عما يؤكد صحة مناهجها قبل أن يعينها تحقيق الكشف
وازالة الغموض وإملاك السر ؟ هل آن الألوان للبحث عن الدلالة الكلية
لكل قصة والدلالات الكلية لمجموع القصص كما تهتدى في ظلها وأصدائها
المتداخلة ؟

عرف قراء القصة المصرية القصيرة عبر تعاقب أجيال الأدباء الوانا من
القصص : قصة الوعظ أو تأكيد الحس الأخلاقي وقصة البرهان على صحة
فكرة وقصة الارتقاء بأواصر الانتباه العائلي أو الاقليمي الى مستوى الانتماء
الوطني أو القومي وأخيرا قصة الانتقال من منظومة قيم تعمل على تأكيدها
المجتمعات القطاعية أو البورجوازية الى منظومة قيم الولاء للقوى الاجتماعية
العامة والمهدمة :-

وفي كل هذه القصص كان الأدباء مع تباين مواقفهم على درجات الموهبة
أو الوعي الفكري أو التبرس الفني يحرثون أرضا اكتشفها وحررها لهم
أجيال من الأنبياء والفلاسفة والمنظرين الثوريين . أن ما يتمايز به الأدباء
على هذه الأرض هو عمق انتمائهم لايدولوجية ما ومدى قدرتهم على بث
الإيمان بها واعتناق اليقين بقدرتها على رد ما يوج به الواقع — على
السطح — من فوضى أو اختلاط الى نسق متكامل من القوانين .

وفي هذه الألوان من القصص يكون التناول النقدي تقييما لمدى وعي
الكاتب بجوهر الرؤية الشاملة التي يمتثلها ورصدا لقدراته على تجسيد
هذه الرؤية في عمل فني .

وفي هذه الألوان من القصص قد يكون من المفيد للنائد — أحيانا —
البحث عن دلالات العمل الفني في الظروف التاريخية (الاجتماعية والاقتصادية
والسياسية) للكاتب وفي تكوينه النفسي والثقافي وفي الملامح الجديدة
للحساسية التي يصنعها مع أبناء جيله .

ولكن كيف يكون الاقتراب التقسدي من كاتب مثل مبروك تجاوزه
مستويات الانتماء الى بيئة أو طبقة أو وطن طموحا الى تقص روح الانسان
في مواجهة العالم ؟ وبأي معيار يتم تقييمه وهو الرافض لرؤى تجاوزه
العصر والواعي بقصور الرؤى — التي عرفها — عن احتواء العالم وعجزها

عن إعادة السلام الى روحه . ان الهدف من الكتابة هنا ليس الدعوة لما تم اكتشافه ولكن الاعلان بكل درجات الصوت والصمت عن عذاب البحث عن يقين .

ان التناول النقدي المتسق مع تجربة فنية لها هذه الخصوصية هو تراءتها بروح الرغبة في تجاوز المطروح والمعروف والراسخ واستشراف ملامح عالم ما تزال عناصره تتفاعل في رحلة الانصهار والتشكل طموحا الى بلوغ تمام التبلور والاكتمال .

يتجسد العالم الفني لمجموعة « عطشى ماء البحر » من خلال التدايمات النفسية والفكرية والوجدانية لبطل واحد يحيا تجربة تكشف أعمقها الروحية عبر القصص المتعاقبة وكأنها مرايا متعددة الزوايا لتجربة فنية واحدة :

لا يحمل البطل اسما ولا تحمل ملامح شخصيته ما يبنى عن بيئته أو تكوينه النفسي أو الاجتماعي أو الثقافي . ان اهم ما يميزه انه بالرغم من بلوغه عمر الرجال لكنه لا يزال يحمل في صدره قلب طفل : ولح . حسى باللذة والنشوة معا . تهوى دائم للفرح والدهشة والانبهار .. جراءة على اقتحام المنوع والمحرم والمقدس .. انخراط في البكاء عند الحس بالاحباط دون خجل من الدموع وقدره على الانفعال بعالم صنعتته القدرة على التخيل والتشخيص . لكن هذا الحس الطفلي المتوثب للحياة والنو يزلزله موت الاب « لكنهم داهمونى بالملابس السوداء ورنه الندب عالية محروقة وهم يحملون لى ميتا » (مسيح المراسيم) .

وبموت الاب واهب الخير ومائع الشر وبمستودع الحكمة وكاشف المجهول تتقوض أعمدة الهيكل الدينى الشاهقة والراسخة ويتقوض معها الاحساس بالأمان اذ يرتطم الطب المترع بالشوق لأفراح الحياة ببشاعة الموت . فى جحيم أبد الرحم يروع البطل حين ينقض الموت على الابن الذى وهبه حياته انه ينخرط فى تيسار السخط الثائر على الاب الغائب (وكأنها ضراعة مقلوبة) لأن قبليه خلع عن الموت قناعه المستانس الاليف . ان بطل القصة يحاول إعادة وحش الموت « المطلق السراح الى القفص التراثى القديم لذا تتعالى حرارة مناجاته للاب : « لقد صعدت أكثر الجبال وعورة لا تحدث معك . ربما كنت قلت لك عن كل ما أحبيته فيك من قبل ومنعنى عداؤنا من أن أبوح لك به وكل ما كرهته كذلك وكنت أحب أن تعرفه حتى تكف عنه وتكون رائعا كما أريدك » .

لكن ضراعة الروح المتعانة تتهاوى على صقيع الصخر المائل :
انهيار الهيكل القديم وانذاع الموت من الداخل مثل حريق يبدأ من قلب
القلب . وتحول الأتواق العارمة لأخصاب الحياة الى بؤر من السرارة
في صحراوات الجوب ويكف العالم صوت البحر وكأنه هدير العدم
المتربص ويتهاوى احساس البطل بالضائلة الى حد الامتلاء بكونه محض
بصقة وتمارس حواسه الحياة بألية التكرار : تتدحرج التسدمات وتتأرجع
الذراعان ويزدرد الفم الطعام فينزلق الى البلعوم . . تمر المرئيات وتتهمر
الأصوات وتهب الروائح وتتحوّل المخلوقات البشرية الى دمي بلهساء
يتوالى التصاقها وانفصالها ثم توالدها في تعاقب واضرار فارغين من أى
معنى .

كانت جحيم أبد الرحم هى قصة مصالوة الاحساس المكابر والمراجع
بوجود الأب والامتلاء بدوى تصدع الهيكل المنهار . لقد كفت السهواء
عن النبض وبدات مسيرة اليتيم على الطريق الكونى الموحش والمفضى الى
هاوية الضياع .

لكن رؤيا تحتاج البطل فتفتشله من قاع الاستسلام للموت : ان يموت
الأب لا يعنى أن نستسلم للموت بل يعنى أن نحتشد لقهره بأن يأتى كل منا
بالابن فيأتى لنا الابن مرة أخرى ليحل فينا لكن الابن الذى سيصنع
قنابة الأب في قلوبنا لن يكون ابن الجسد الذى تصنه شهوة العناق
العناق بل سيكون ابن الحب .

ان تقارب قلبي وتوحدهما هو ايدان بشرق شمس الوجود
الجديدة . . ومن القاع الموحش الكثيب في صحراوات الجوب سترتقى
الجبيبان على نوب الحب حتى يبلغا درجة الاحساس بالتلاشى في جسد
الطبيعة الأم وحينئذ سيكون الحب في قلبيهما هو « ما يتوهج في الشمس
ويصفو في الزرقة ويصلصل في جريان الأنهار ويخفق في سماء الأجحة
وبعد كل جوع يأتى عياد حصاد » (مسيح المراسيم) .

ان الحب هو ما يتوج الحبيبة بهالات الأمومة الالهية المقدسة وفى
حضانها الرحيب وبين ذراعيها يخلق يتيم الأم ذله وبؤسه ويته ويتضرع
اليها « الطرق متوحشة يا أمه ولا أحد غيرك مدلى يدا فى هذا الليل
ورماتى لاحتمى بحوائطه . لا تتركينى ثانية . لا تتركينى ثانية يا أمه »
(شلالات الكهف) .

لقد دأب العالم منذ فجر التاريخ على عبادة القوة والمال لكن
ماذا حقق بترسانات السلاح وقناطير الذهب محض أمجاد زائفة أمبراطوريات

شاسعة نعم لكنها لم تعرف وجه الشمس الذى يزدهر بالحب « ان ثمة امبراطوريات يمكن أن تتحقق بالحب لا يقهر السلاح كالامبراطوريات التى كانت تعمرى لأنها عشقت النبى » (نرف صوت صمت) بدأ البطل رحلته الوجودية باحثا عن الخلاص من وطأة الاحساس الجائم بالموت المترص لاهنا لاستعادة التوافق مع العالم لكن فرحة تحوله من فرد ضائع الى انسان وجد أخيرا معنى لوجوده يدفع به الى الوهم الاعظم اذ يتصور انه يحبل للجوع بشارة الخلاص :

« ارفعوا عيونكم واملاوا الاشرعة بانق العالم .. ارفعوا عيونكم وانثروها الى اقصى ما تستطيعه الاجنحة .. سنأتى باطفال لن نموت » (مسيح المراسيم) . لكن البطل ما أن يهم بنشر رسالة الحب قاهر الموت بين الجوع حتى يتوقف فجأة فى سقوط مفاجئ « والصمت يطلق صرخة فوق الخضرة التى أخذت تحترق وفوق النبع الذى غاضت منه المياه وفوهته تتطلظى تحت الجفاف الحارق » (الشلالات) . « لقد أوصد باب الحبيبة بلا سبب » (مسيح المراسيم) « ضاعت ومعها الابن الأمل وأسفرت لىالى الانتظار الطويلة عن وجه الخواء » (نرف صوت) .

لقد غاضت فرحته الطفلة حين داهمة وجه السؤال الكالح : قد ننتصر بالحب على موت الجسد ولكن ماذا يجد بنا الحب ونحن نموت فى الحياة هل سنواصل الحب ونواصل معه « الاشتمزاز من المحطمين فى الطرقات بعد أن يأسنا من امكن انتشالهم اذ يتضامن كون العالم لا يعدو كومة من حطام ؟ » هل سيزيل الحب من ثوب الأم أدران القذارة ؟ هل سيواجه أمواج الغم الرازح على بقر البيت ؟

لقد أدرك النبى النفس أن ازدهار الروح على الصعيد الفردى لن يغير شيئا من بؤس العالم . قد يحرر الحب أرضا تقسع لقدمى انسان ولكن حتى هذه القطعة الضئيلة المحررة « ستدور بعيدا عنا ونحن نهوى فى الهوة السحيقة التى ليست تحتها أرض » « ليظل المحور الوحيد الذى يدور حوله العالم هو السيخ الذى يتقلب البشر فوق جمراته الجحيمية » . كانت جحيم أبدا الرحم هى قصة التيقن من موت الأب وكانت ثلاثية النرف والشلالات والمسيح هى قصة التيقن من موت الابن فهل كانت عطشى لساء البحر تحفل بشارة الخروج من دنيا البشر الهائمين فى الكون الأبد ؟

فى عطشى لساء البحر نقرأ تجربة جب مجبطة تدور أحداثها فى تلك الأيام التى شهدت أحداث ١٨ ، ١٩ يناير سنة ١٩٧٧ لكن تجربة الحب هنا لم تكن خروجا من معبد تصدعت أعمدته وطموحا الى بسناء قدس

اقداس جديد . ان البطل في القصة لا يكف عن محاولة استعادة وجهه الحبيبة المقتنى خلف فتاع حجري لا ندري من أين يستمد صلابته : هل هي الرغبة في النضحية بالحب على مذبح الامومة ؟ هل هي الرغبة في التفرع لدور سياسي ما ؟ هل من الآخرين (هكذا دون تحديد) الذين يطوقونها دائما ؟

إذا كانت الاسوار ترتفع بينهما بهذه الصلابة الصخرية فكيف اذن حدث ان انهارت من قبل وتلاشت المسافات حتى نعا بساعات من التوحد الكامل ؟

لا يقدم الكاتب اجابة لهذه الاسئلة اذ يعكف على سرد الوسايا التي ينبغى على العاشق ان يحرص عليها اذا اراد الانتصار على جيوش العدو (هكذا ايضا دون تحديد) دون ان نرى علاقة بين جيوش الاعداء والاحجار الصخرية التي اقاتلتها الحبيبة تلك التي رفضت نهر الحب واختارت صحراوات الجفاف وكانها عطشى لماء البحر ؟ .



يبدو بطل المجموعة (في قصص الستينيات) وكأنه احتوى في قلبه كل اطوار الوجود الانساني : لقد تجاوزت ذاته الفريدة حدود البيئة الخاصة الجغرافية والاجتماعية وحدود الزمان الخاص التاريخي او الحضاري . لقد ولد في وطن هو العالم بأسره من رحم أم هي كل انسانية الماضي قلب يعشق عذراء وحيدة هي كل انسانية المستقبل ببصرة تجوب افاق الأزل والأبد بذاكرة يمكنها ان تتوغل بعيدا لتقتصي من التاريخ البيولوجي البذور الاولى لسر الموت « انها تتراجع للوراء اقصى الوراء » عبر تدفق الظلمة وبشلالات الزمن المشتعل لتقرى أضواء القمر الشاحب على عذرية الرمال المترامية البيضاء وهناك تقف لتتعقب السر في أرنب يرى يمدو في الضوء او في التواءات انعى او في رحلة طائر وحيد يهاجر في صمت عبر كل المسافات الهائلة « (جحيم ابد الرحم) .

نشأ بطل المجموعة بين هياكل التصورات المثالية للعالم لكن الاعاصير تهب من معارف العصر على وعيه وقلبه فتصدع الاعمدة الراسخة .

لكن البطل وهو يعبر فيافي العالم المفتى كان يتجاوز الام ذاته المرتدة في قاع الكون الهائل ليطل من مخفته الوجودية على الام البشر انه « الترف » ابن الشعوب المقهورة تحت سنانك الغزو الاجنبى الذى وطأ جسد الام وانتهكه بعد ان خر جسدا مطعونا بلا يدين « وهو في المسيح ابن الجوع البائسة منذ فجر التاريخ التى « عانت وجودها والشمس تتسلط عليها رهبا قبل وجود الزمن الذى نعرفه » وهو في الشلالات احد اليتامى المسورين خلف اسوار الجهامة والفلظة والقسوة .

لقد استشرق البطل تخوم الانتهاء الى القوى الاجتماعية التى تئن تحت سطوة الظلم والبغى والتسلط ولكن تون أن يرتقى هذا الشعور من الصعيد الأخلاقى الى صعيد الوعى الذى يضئ طرق النضال ضد القسوى التى تظلم وتبغى وتتسلط لتراكم امتيازات مواقع طبقية تحرسها بأسلحة القمع وأجهزة المسخ وفرق التضليل .

لقد احتوت عطشى لماء البحر على إشارة غامضة لدور ما للبوليس السياسى فى أحداث القصة مما يعطى انطباعا بخروج الكاتب من دائرة الهموم الوجودية ذات التهامش الأخلاقى الى دائرة الوعى الاجتماعى والسياسى لكن القصة باستثناء هذه الإشارة الغامضة لم تكن الا قصيدة رثاء لحب يموت تنقله الحبيبة مع سبق الاصرار لأسباب غامضة .

لكن قصص المجموعة حتى وهى أسيرة طابعها الوجودى تظل قادرة على أن تكشف بضوء ساطع لأولئك السائرين الى درب النضال أبعاد تجربة انسلاخ الذات من أسر الموروث الموغل فى أعماق الوعى لتواجه العالم وهى تتميز بين حين لاستعادة الأمان الضائع وشك فى صلابة الهياكل البديلة وحتى تسقط عنها كل الأوهام وتكتل قدرتها على التحديق بجسارة فى وجه الكون حتى وهو يستحيل « الى جليد يشحب تحت الضوء الأبدى الساكن حيث ستدفن كل الأصوات وتدفن كل رغباتها معها ولحن الجنائز يتلاشى ويظل مطلقا صوت ايقاع واحد مفتوه لا ينتهى لا يبدأ لا يسمع » (مسيح المراسيم) .

ان الامتلاء بهذه التجربة الروحية بكل مكابذاتها هو السبيل الوحيد لاكتئال تحولات النبو وتفاعلات الانصهار وتنام الخروج من ظلام احتراق الأنا الفردية والتهوى لاستقبال فجر الطالع من رماذها المحترق . . فجر الانتهاء الوطنى والقومى والاجتماعى يتجاوز . مبروك أشكال القصص السائدة فى الخمسينيات « القصة الصورة أو الشخصية أو الفكرة أو البرهان أو القيمة الأخلاقية . . الخ) ويطفر بالقصة المصرية القصيرة من قصص التتابع المنطقى أو الشعورى داخل الاطارات اللفوية المتداولة الى مستوى القصة الرؤيا - الشهادة .

انه يتخلل عن لفظة السرد التقليدية اذ يكشف تصورها من تجسيد تجربته الفنية بكل جيشاتها وعنفوانها واحتدامها وتلاطم تياراتها الشعورية . . انه يكتب بلغة جديدة تنتقل بحرية عبر أزمنة الوجود الانسانى المتعدد الأبعاد . ومن الذاكرة ذات الطبقات الحضارية التراكمية يصنع حلما شديدا الكثافة ترى الدلالات تتجسد فيه المشاعر الغامضة والرؤى المبهمة فى تيارات من الصور الناطقة بتفاصيلها الحسية وأضوائها وظلالها وأبعادها اللونية والصوتية .

يحتوى تلك التيارات الشعورية شكل فنى أقرب للقوالب الموسيقية : تبدأ القصة بموجة شعورية اترعت باليقاعات الهزمية والياس تنبقل منه

الى عالم الطفولة بكل مسراته ومباهجه وتوثبه للنمو ثم تتوالى ايقاعات القلب المروع بتصدع الهيكل الراسخة الخائف الى حد الهلع من الموت المظلم لاستعادة الامان القديم الصارخ دونما صوت اذ تغور الصرخة في خواء التسليم بلا جدوى الصراخ . وبعدها تتفجر الحان الصب وكأنها اطار البعث وتستعل الظلمة بأضواء من شمس وأقمار ثم يرين الصمت الكوني الأبدى اذ تحترق الشمس وتبلغ الأقطار محاقها الآخر وحينئذ يتعالى ايقاع الهزيمة مرة أخرى تواجبه هذه المرة أصداء انهيارات العالم الجديد اذ تتقوض أعمدة فيتهاوى فوق الأطلال .

ان الشمول الانساني في تجربته الفنية يغريه باستلهم تجربة المسيح فنتحول مفردات القصة الانجيلية « الاب .. الابن .. المعزاة .. الصلب .. الزيتون .. القيامة .. البشارة » تتحول في المصالحة الجديدة الى قصة نبي معاصر كان يحصل للعالم بشاراة الخروج من الجسد الموت الملك الى القلب الحياة الملكوت لكن المسيح الجديد اذ يكشف قصور نبوءته عن احتواء رؤس العالم يقبل بارادته أن يرفع لترشق المسافر في راحته المشدودتين لكنه يحرص قبل موته أن يوصي كل اليتامى بأن يكفوا عن انتظار الاب وأن يكونوا — وهم اليتامى — آباء أبناءهم

يقدم مبروك في النسيج الانجيلي مفردات من التصور الاسلامي (عندك نخلة نهزيها) وهو هنا ينساق للتداعيات الذهنية الخيلة التي فرضت نفسها تحت ستار من تشابه المفردات (

لكن مبروك لا يصبر في بعض قصصه على صياغة الشكل القادر على احتواء التجربة داخل نسيج تكونت عناصره من مفردات الخامة التي يحاول تشكيلها أن ينتقل فجأة من الخاص الى العام :

في جحيم ابد الرحم نتابع وقع الموت على أب وأم غاب ابنتهما ثم دعيا للتعرف على جثته وفي حين نتوغل مع الكاتب في أعماق الجرح الناشب في قلبهما نراه يتحول تحت وطأة التداعي غير المنضبط للتأمل في صور الموت المتعددة البعيدة عن عالم القصة (امرأة تحترق أو تقتل تحت عيون اطفالها وابناء ينتظرون آباءهم ثم يجردونهم قتل تحت العجلات وآباء خرجوا بعد أن وقف الضرب المجنون يبحثون عن أبناءهم .. الخ) .

وفي مسيح المراسيم يقدم مبروك صورة للألم تضاعفت تفاصيلها في خلق حضور كابل لأم حقيقية « نعتقد فوق رأسها الدخان الأسود المتصاعد غزيراً من الموقد .. قبضتها مبتلجان من غسيل القدح الصديء ولأنها تجففهما في جلبابها لذا فان رثمتين على فخذيها قد تلوثتا الى درجة الذائرة .. صوتها خافت وصمتها ذليل وحسرتها لا تنقطع وخطواتها بطيئة وكأنها أرهقت من دفع أمواج الغم الراجح »

لكن مبروك لا يعكف على إعطاء الشخصية ما يرتفع بإبداعها النفسية والفكرية والوجدانية إلى مستوى الرمز أنه يطرح عن كاهله عبء التجسيد الفني قفزا إلى الكشف المباشر عن المعنى الشامل الذي تجسده الأم « لقد دهشت لرؤيتها على هذه الحالة التي أوشكت أن تكون أبدية حاولت أن أتذكر متى بدأت تجلس هكذا ربما قبل وجود الزمن الذي نعرفه أو المكان الذي يأسرنا أو الشمس كشمس وأخذت أعاني رؤيتها وهي توجد والشمس تتسلط عليها وتحركات الدود المولود

وكان مبروك يقول للقارئ دون موارد أنا لا أعني بالكلام عن الأم حقيقية ولكني أرمز بها للإنسانية كلها .

غاذا أضفنا للانتقال من الشخصية إلى دلالتها العامة التخطي أحيانا عن تجسيد التجربة بالفن والاكتفاء بالتحليق حولها بالفكر وغياب بعض التفاصيل الضرورية أو انطباسها واعتقاد بعض الفواصل الفنية التي توحى بالانتقال عبر الأزمنة وتضمن جمل الحوار أحيانا لاحتالات مبهمة فلعلنا بذلك نكون قد أحطنا بأسباب ما يكتنف القصص من غموض قد يسبب للقارئ بعض العسر في التلقي .

وأخيرا لعل الذين تصوروا أن قصص مبروك تحاول أن تفسر اللغة على الانصاح عما لم تخلق للانصاح عنه قد استلججوا لعبارات تضمنتها القصص ساهمت في أربابكم والتشويش على محاولاتهم تقصي دلالاتها الكلية مثل « ملحونة هذه اللغة التي بدأت تموت هي الأخرى . وثقت الآن أنني عاجز عن نقل هذه اللحظة وأن حبر الطباعة لا يمكنه أن يفعل أكثر من أن يكون حبر طباعة . المساحة الخالية بين الأقواس المفتوحة هي مساحات صمت تتخلل الكلمات وهي ليست فاصلا بل امتلاء غير مرئي بكل ما تعجز عنه اللغة المنطوقة المحيطة بها .

كان مبروك يكتب بلغة فنية تستبد إبدعيتها من علامة الصورة بالفراغ وعلاقة الصوت بالصمت في نسيج تشكيلي وموسيقى يحقق لرؤيته أرفع مستويات الحضور التعبيري والجمالي فما معنى الحديث إذن عن موت اللغة وعن حبر الطباعة وعن عجز اللغة المنطوقة وكأنه لا يزال يستخدم لغة النثر العالية التي يدرك أي كاتب عجزها وتصورها حين يحتشد لتجسيد رؤيته طامحا لأن يطلقها القارئ وهي في أوج نقاءها وتفردا .

لقد استطاعت لغة مبروك الفنية أن تحقق لرؤيته تفردا وتميزا وخصوصيتها والشكوى من عجزها لا يعنى إلا قصور وعيه عن الاحاطة بأسرار لغته الفنية واعتقاده خبرة التمرس على تشكيل خاتمته وانقياده لجهود انفعال بالتجربة لم يجدما يقاومه من قدرة على الكبح .

جنيتها بابا

محمد عبد الرحمن

من بين طيات الزرقة المتألقة . اخرجت السماء ثديها المتكور الدافئ للصبح الوليد فسرت عصارة الشمس الطازجة تبعث الحياة في الكائنات والأشياء . افتحت أبواب وأبواب فتدفق نهر النشاط اليومي فوارا يملأ شرايين المدينة وشملت الشوارع بألف البدل الزرقاء وراكبى الدراجات وطوابير الذاهبين للعمل واختلطت صيحات بئالى الصحف والمأكولات بأبواق السيارات وأغنيات الصباح ووسط أفصان الضفائر التى تنتهى بالشرائط الملونة . حمراء . بيضاء . خضراء . كانت (بطة) تتأبط حقيبتها الصغيرة وهى ذاهبة للمدرسة . كانت ممثلة بالفرح فلم تك تشعر بالسمات الباردة المشاكبة تداعب خصلات شعرها ولا يثقل الحثيثة كل يوم .

نظرت الى أعلى وهى تزرعنها لبرتقالة السماء فردت عليها بغمرة ضاحكة وسكبت مزيد من الدفء لأجلها . كان كل شيء له طعم السكر فى فمها الصغير . فراحت تنفخ رفاقات من البخار الفضى الناعم وتستهيم بمرأى تكسر الضوء ألوانا عليه . وقفت على رصيف الشارع الكبير ومن فجوة متسعة وسط قطيع العربات طارت وحطت على الرصيف المقابل . تحسست أصابعها اللينة المنديل المعقود فى جيب (الميلة) وأحسست بخروشة الورقة المالية تحت القماش . لقد جاء (بابا) بالأمس . عاد من السفر البعيد وفى الصباح . أعطياها جنيتها . جنيتها كاملا جسديدا بلون

الككاو . وقال لها اصرفيه . كله عن آخره ولما صالحت لها قال : لاتعبي بها . رقص الفرح بقلبيها . ستشتري كل شيء . وستذهب لمصنف المدرسة اليوم . هي لم تك تشتري منه أبدا . وعندنا وصلت لشارع المدرسة كانت قد رتبت الأمر تماما . في الأول سوف تشتري ساندوتشات المربي اللذيذة والقشدة . ثم في الفسحة تشتري (البيبسي واللبن) لها ولبنى صاحبتها وكذلك سحر أما البنيت هدى فلن تشتري لها . لأنها تضربها . وفي المرواح ستشتري نظارة ترى الشمس من ورائها خضراء وتشتري شريطة برتقالية للعروسة التي جاء بها بابا معه . أنها تحب بابا كثيرا أكثر من كل الدنيا . بابا لا يضرب أبدا . أبدا ولا يجرسها عندما تخطيء في عمل الواجب وحتى عندما تتشاقى فينكسر شيء يحميها من ماما ويقول لم تكن تقصد . بابا هو الذي يفهم أكثر منهم كلهم . هو الذي يقول دموها تلعب . ولا يطرد أصحابها أبدا . وحتى عندما تخفى نظارته يخاصمها ولكنه يتصالح على طول لما يجدها ويأتي بكل شيء . لكن . لم يأخذونه ؟ هؤلاء الرجال الذين يأتون بالليل . ويأخذون الكتب وأشرطة الأغاني ويقلبون كل شيء في البيت أنها تخاف من هؤلاء الرجال هي وإخواتها ولا تحبهم أبدا أبدا . لكن هل بابا يخاف منهم . هي عندما زارته في السفر مع ماما ونينا كلان يضحك لها ويداعبها لكن نينا كانت تبكي وفي كل مرة تكي . لماذا لا يأتي بابا معهم كي تكف نينا عن البكاء . ولماذا يصيح (الضابط) فيقومون ويأخذ العساكر بابا ويذهبون به . هي لاتحب العساكر أبدا . هل بابا عبيط ؟ . يقول فيه عساكر حلوين ؟ يدافعون عنا أو العساكر هم الذين يأخذونه بعيدا . وكل مرة يقول لها لن أسافر ثانية . ويسافر فتيكي ماما ولا تعطى مصروف وتقول سأشتري بالنقد حاجات لبابا . وعند هذا الخد اضطرب رأسها . هل تصرف جنيه بابا وإذا سافر لا يجد فلوس . غص الألم قلبها الصغير فتوقفت قبل أن تبلغ المصنف وتكورت يدها متصلبة على المنديل في جيبها واستدارت عائدة للفساء .

وعندما اصطلت طابور الصباح ثم بدأ يتحرك باتجاه النصول فكرت سوف أعيذ الجنيه لبابا لن أصرف منه شيء . حتى لا يصبح بدون نقود عندما يجيئون ثانية .

عبد الرحمن
الابنودي



البيان
الشتوي

قالو جدودنا للملك : انت الاله
انت شمع الشمس .. واهب الحياة
ولك الصلاة

وبنو له بالاكثاف معابد مهية
نحتوا عليها الفنانين صورته
وهو يبارك رعيته • يستقبل المولود
رسموه وهو في حفلة التتويج
يلعب الطقس اللي متوزع على الكهان
في مركبه وهو يهبطاد السمك
ويلبس الرغفان

ويقطف المنقود

وهو يهب النور
للعالم المظلم
وهو على عرشه بيتلقى الهدايا والتدور
واول ماصدق الملك انه اله
وحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتلوه

وعينوا ملك
وشوية .. قالو للملك : انت الاله
والفنانين

طلعوا على المعبد ابو البهو العظيم
وقاموا قشطوا عن الحيطان ومن السنين

حياة فرعون القديم
وهياوا الحجر القديم
لرسم امجاد جديد
وطمس امجاد القديم
واول ما صدق الجديد انه اله
وحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتلوه

واختاروا ملك
ويمينوه طيعا اله
ويقسطوا الرسم القديم
وينقشوا الاسم الجديد عليه
مصر ابتدئت في الكون عبادة الفرد
التقش ع الجدران
وفكرة التاليف .

وفي البيات الشستوى باعها طويل
تقولها امتى النهار
تقولك : اتامل جلال الليل
لكفها

رغم البيات والمنطق المضحك
والهيهله في العالم المهلك
حقيقى احلا وردة في البستان
وحيصعد الانسان
من رقدة الديدان

والوضع المستحيل

امتى وفين وانهى جيل ..
هو كنت عارف كنت اقول
لو كنت عارف ..
كنت استغنى
من الاحزان

يا مبتنع استمع ويا قارى اقرا
جواب صغى باسم وطن الفقرا
العالم الفقريه
الى تيان مولود .. مطاطيه
للرب .. رب المائلة المصرية
جل شانه
وفين مكان مكانه
في الجنة او في جهنم الحمرا
وايه مكان لايس
ماسك عصيقه ف بدلة التازى

أو في ملابس قد يسين بيضا
أو عارى

خزيه يخجل الكفرة .
جواب اليه في جنة النعيم
أو في جهنم في عذاب مقيم
سواء مع الرب العظيم
أو في المكان الذي استحقه
كل دجال لنعيم
هناك في أعلا مستقر

أو في سفر
حسب ما قدم للوطن من نل
أو من خير عييم . .
جواب اليك . .

ياللى مازلت العله والطبيب
ياللى مازلت النكنه والالهم

ياللى انت ساكن زى حلم كقيب
عائس معشش في الهزيمة والوخم
عائش يا ابن العتمه والسراديب
عمري لا شفت الرب شكل الديب
عمري ما ثلثت الرب يسرق في الحرم
عمري ما شفت الرب
يلعب بدمع الشعب
ولا شفت رب يعاقب اللى انظلم
ويجد اللى ظلم
ولا ثلثت عيلة رب تسرى في النهار

الرب ما يتاجرش في اللقم
وفي القيم

ولا من أيدين الطفل

يسرق الحليب

جواب لرب العائلة المصرية
الى خلقنا كلنا سواسية
لص الفراخ مع القواعلية
الصادق الشريف مع المزيف اللطيف
نيون بونيكتات السلام .. وتجار القطاع العام
الدم في بيروت واكثوية السلام
سينا الى رجعت بالكمال وبالتمام
المفتى مع لص البنوك
ايوه البنوك الى تركهالك ابوك
ليك والاخوك
وللى حيوك .. وسلطنوك
وسقواالك وسط ماخنا بملعنوك
رب الجميع وكلنا اولاده
يرى علينا تهمة الالحاد
مؤمن ما شفنا زى الحاده
وباجتهادهم المبقرى .. وجهاده
وجهاد اولاده واخوانه وزوجاته ، واحفاده
ضاعت بلادنا الى ماكانتش في يوم ..
بلادہ .

وعشنا مع ذكرياته
وكرهنا تفاصيل حياته
شحيح في حب الوطن
وغزير في احقاده
كريم في سب اللي ماتوا
وهم اسياده

على قدم الفيم مفيم والالم عاصر
اشيك لرب العرش والاكون يا عبد الناصر

انت السبب

انت النسبب

انت السبب

عالمجتى في الجلد وتركت العصب

انظر لانهالى انتصب

ولا طلعت الرايات من قلب اللهب
ولا عاد لى وطنى المفتصب
ولا اتفك زهران م الحبال
وانت السبب
وانت السبب
وانت السبب

عش اللصوص اتفلت
ايدى اللصوص جنت
ولتسقط الايدى التى بنت
الرب راعى .. فى رعيته
ينشر ضياه ورحمته
ورب عيلتنا العجيب صياد افاعى
يفتح ويقفل فى السكك حسب الدواعى
ولا افاعى الا معينه
فيه رب يرهن امته ؟

يا كل شهيده وميته
فيه رب كل ما غزرت الموجه يغير كلمته
فيه رب .. بصوته ياتاس يخالف نيته
واتهد جسر الوطن
واتهدت الحراس ..
عام الرخاء ، عام الهناء ، عام البلاء
الى ما بعده بلاء
كان ارض الوطن اكلت جدور الناس
عشر سنين شتا .. لا معنى للسنوات
لما تكون فى البيات

ويدخلوا الأعداء مسام الجلد
ويدخلوا فراش الوطن
ويهرغوا جباهنا فى اوحالنا
فى تواريننا .. فى احوالنا ..
الرب اوحى لهم باقصر طريق
وبالبيات الثبتوى اوحى لنا
ويدخلوا الأعداء بلا استئذان
وينصبوا الصلاة
ويرفعون الأذان
يفيروا طعم المكان

يتعلموا العامية والقرآن

واحنا اعداد قليلة

وشرزمة ضئيلة

نعرفش غير تحارب بالقلم وباللسان

بقينا دولة عظمى

حرامية زى اميركا

وقتلة زى اميركا • ونصنا جواسيس عندا اميركا

يارب احبى اميركا

لان رب عيلقنا ابن اميركا

عبد العبيد الترك

بنى قبلته فى نيويورك

ولا مات ••

مامانتش وياه اميركا

ورينا بيتشد غليونيه

ويمص افغونيه

آه يا احط الاصوص

شدوا علينا الكفن

آه يا اخس النفوس

بيعوا عمالة الوطن

كان الوطن مستقل

فى عز ما هو محتل

صبح الوطن تابع

وانقسموا الاخين : ده شارى وده بايع

والجنة للمستغل

والاجر الاقوى وللانكى

مش النافع

لجنا الوطن للسبات

وبات نفس الهيات

فلا المصانع تنور

ولا الاراضى تفل

صبح الوطن

فى بق رب المعاتلة

كلمة غريبة فى رطانته تترطن

وهو سارح ع الخريطة

ينشر المعفن

وDBCتهم منى قصاص عيني

دبحتهم والدم ع الرصفان
الدم ما بينك وما بيني
حسيت يومها لدونة الرغفان
معجونة بالدم الفلسطيني
معجونة بيسار الوطن .. لبنان

ولا كنت أعرف صبرا من شاتيلا
ولا كنت أعرف صيدا من بيروت
بحر البقر .. ما كنا مش عارفيناها
عرفنا امنى ؟ والمعيال بتموت
وانت بتثمت والثماته حق
انت بتثمت والثماته دين
افكارك السوداء بتتحقق
لكن ومن بكره حترب فين ؟

ولا كنت أعرف صبرا من شاتيلا
الا طالتني طرطشات الدم
حسيت بيني في شاتيلا قتيله
وهراتي نازف دمها م الغم
وصحاب ما عرفتهمش
شمرأ ماسمعتهمش
اسماء ماناديتهمش
وكبار ..

ما قتلهمش ابدأ : يا عم
مرمى في حفرة قتيل انا
اعبرني لا تهتم

مرمى في حفرة قتيل انا
في حنة صحابي .. على السكة الطويلة
للكيف .. عبرا لكم ..

آه يا فلسطين .. العذاب هو مخاض الفجر
آه يا فلسطين يا الله الصبر

الكلب جوه البرانده صاحى بيتأوب
وانتى صاحبة الجازر فيكى تتأوب
الزحافات بتزحف الرجاله
والحفارات بتلحد الامهات

ابنك مشى والحرب شغالة
من المذن نزلت على المخيمات
وانت واخذاك السفن غريب

فلا علم ولا وطن ولا اهل
أما الجراح فدى مسيرها تطيب
موت السلاح هو الذى ماهواش سهل
وانت اترميت صحرًا
انت اترميت جبل
انت اترميت حدود
ويتحرسك جنود
ويتحاصرک عرب .. أمر من اليهود
* * *

ولا كنت اعرف صبرا من شاتيل
الا فى اخبار الأسى المصادى
الا فى اخبار الأسى الى مكفنه بلادى
م الشمس للوادى .
وانت بتقشمت يارب المائلة المصرية
انت بتقشمت فى العدو العربى
ويقولوا مات
مين الى مات
أمال انا مالى سباع صوتك الكتيب
بيفح زى النيب
أمال انا مالى شايك صاحى زى النيب
بنايك الرهيب
وانفك المريب

أولى فین ما ولى بتواجهنى سبحتك
كأتى مولود وشى ناحيتك
وشى فى جزمك
يا قاهر الضياء
يا عابد الزياء
يا سارق الرغيف والبهجة والكساء
يا بطل الحروب
وبطل السلام
وبطل التفاتى

يا مسلم الوطن الشهيد
مقتول على بوابة الأعداء
برغبتك فى الادعاء
برغبتك فى الادعاء
ضيقك أرض الله على
أتمنى يا ربى اذا أموت

ماشوقش رب عيلتى .. فى السمسماء
 يقابلنى وشك غين ما حل
 وفين .. ما اولى تهل
 فى الشمس او فى الضل
 حاوى وقف يلعب علانية
 تصحى على نيه .. وتبات على نيه
 وجود فى كل الوجود
 يا رب العائلة المصرية
 واما صوتك
 اهو ذه اللى شككنى قوى فى هوتك
 لسه بيرمح فى البلد
 حيث ما توجدت بيتوجد
 ولسه سامعه بيعوى فى البركان
 ويبيضحكو السخفا ويبزقطوا
 كل الوجوه ام اللغايد السمان
 اللى بيزكمو المسكان
 الضحكة قاعدة ترن لسه من زمان
 وصوتك الكتاب ابو الاشكال وابو الالوان
 داخل بين الشبابيك
 نافذ من الجدران
 بازز من الرانيو
 ونازز من الجرنال
 الفرزة منصوبة وتجار الحشيش
 بيهتفولك : يعيش
 وصفيك ابن النعل ابو قالب .. ونبوية الفواحشية
 والواد زفت الطين ..
 وبصبح المسكين
 والمطربة اللى بالمة ضفدعتين
 وسارقة منطقتين
 وعمارة تجى ميت دور وطقطوتين
 اهو اللى مات مات .. واللى غار اهو غار
 لكن ياربى حبهم للدنيا ..
 ويالحس بيهم من ورا الاخبار
 دول هندوبين الوطن
 فى حالتك
 اوفى الحالتين
 ملحدنين الوطن ولما مين العيش
 لسه كلاك فىنا مفلوته

ما مخلين في جراب الشعب مفتونة
الفرزة منصوبة وأساتذة التيكيش
والخبرين في القاعة .. والشاويش
بيهنفوك : يعيش

وانت عايش زى ما أنت
يا صفوة اللقسام
يمر عام ويبقى تالى عام
وانت بتحكمنا رغم تغير الحكام
ولسه ماقدمش نكحة السلام
وبيتنسم مخصوص
لاشطر اللصوص

الى دفع من غير ما حد يقوله كام
لسه ف هكانك مستقر سعيد
صوتك بيوصل ودنى في المواعيد
من الوجوه الصفراء خلف المكاتب
من اهل اعلى المراتب
وارفع المناصب
اهل العلوم الجامدة والمصارف
اهل البنوك المالية والمصارف
وبياعين الخمر وبياعين المصاحف
ويقولوا مات

ابدا ماامتش يارب العائلة المصرية
دى ترهات
انت في كل القاعات عايش وكل الصالات
انت ف صلاة الجوامع
وانت في خمر البساتر
في دنيارات المسائل المهاجر
وفي نقاط الرقاصات

في جبر بين القلم
كتابك اللقسام
الى يحولوا الوطن نجية كلام
ويزنوا بالحروب وبالسلام
بطرحة الولية .. وضحكة الفلام

يا ايها الرب العجيب
مش راح نسيب الا اذا انت تنسيب
انت واهلك والنسيب بعد النسيب
ومصر ليه بيك مبلية
السجن بتسميه حريه .. والفقر بتسميه رفاهية

والجوع بقى له خطة خمسية
وثلثينا بعد التاريخ والمكانة
ماناهضش حتى يبلع الاهانة
بعد الاهانة
افكارك السوداء محاطنا .. قدامنا .. وورانا
لسه الصبى بينصف الدكانة
ويزوق الدكانة
عشان تواصل بيعك الأمانة

* * *

ننبهوا للأمر يا أولى البشر
فرعون قسام ع الأرض .. دمه انتشر
فى الريح وثنوك الورد
وتحت شمس الصيف وفى ليلالى البرد
فرعون قسام ع الأرض .. فى الوطن خطر
فرعون قسايم يستوى فى طيقه
فرعون منصوب فى الأماق
زى القضاة والقدر .
وتقولوا مات ؟

الرب صاحب اغرب الانيان
ما مائش يا اخوان
وصدقوى مش باين له موت
الكذب نفس الكذب
والصوت هوه الصوت
عملنا ايه احنا عشان يموت
جينا وطننا من صحارى التيه
هزمننا بوطننا زحام مفتصبيه
فرسنا رجلينا فى طين ارض البلاد وقتنا لا
وقدرنا نلقى راحة الباطل
ونفضى قلب الأمة م الى فيه ؟
ولا ضحكنا بفرحة الأرغن
واخذنا فى الضحكة سنة والثنين
لحد م الفرعون يفرعن ؟
ورب واحد ليه ؟ ما يبقوا اثنين
ثلاثة ، خمسة

ونقشط الجدران م الحاكم اللثيم
وننقش الجدران للحاكم الحكيم
ولما تمشى المسألة
لازم ندين بالفضل والعرفان
لجنا القديم

أدب الالتزام

Literature Engagee

بقلم : ماكس أديريث

ترجمة وتقديم : د. عبد الحميد إبراهيم شحبة

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الأول : ان اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثاني : ان حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمسئولية الاجتماعية .

فيما يتعلق بالنقطة الاولى تطلعنا نماذج الماضي على حقيقة هامة وهي ان القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمي الى العصر الذي ألغت فيه ، وأنه بقدر مشاركة الفنان في أحداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره — من ثم — باقيا وعاليا . وهذا يوضح الرأي الشائع عند بييجي وأراجون وسارتر الذي يمكن تلخيصه على النحو التالي : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول أراجون : «**التسمر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين**» (٢١) ، ويسحب سارتر هذا الرأي على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين يتخذون مواقف في غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع بييجي المسألة كلها في كلمات قليلة موجزة :

«**والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة**» (٢٣)

وإذا تركنا جانبا المفهوم الديني لفكرة الخلود ، فإن ما يسييه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال . ولكن أدب الالتزام يرى ان صفة الخلود تتطلب — الى جانب عبقرية الفنان — اشتراكه في الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والغضب ... الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر فيها فحسب حين تتجسد في مخلوقات من لحم ودم ، في رجال ونساء ينتهون إلى عصر انتمائي حقيقي ، ويديون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضي . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل أن يكونا رمزا للعشاق في كل زمان كما هم عليه الآن ، وفي مسرحية شكسبير نجد انه لا تنف في سبيل حبهما عقبات غالبة «**خالدة**» بل قيم اجتماعية معاصرة لهما لا تعيننا

(21) Chronique du bel conto (Geneva, 1947) p. 25.

(22) Situations II, p. 15.

(23) Oeuvres poetiques completes (Paris, 1948) p. 813

في شيء الآن ، ومع ذلك فمن خلال ضراعها مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت أن يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الاولى التي يعرف بها الرجال والنساء في كل حين أنفسهم وأهليهم . ونجد مثلا آخر في الشعر الوطني الذي كتب في فرنسا اثناء سنوات الاحتلال الألماني (٢٤) . وليس هناك من شك في أن الأجيال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التي أجبت ثورة شعراء المقاومة في فرنسا ، ولكن مدامت هناك مأس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفتها الخالدة في الهمام تلك الأجيال التي تخوض معركة لا تنتهى ضد الظلم . ويلاحظ أراجون أن ذلك كان قدر فيكتور هوجو وشارل بيغي اللذين تبوات كتابتهما الوطنية منزلة مرموقة في عام ١٩٤٠ على الرغم من أنها كانت نتيجة لتكسبات وظروف مختلفة .

غير أن جوهر المسألة ، فيما يتعلق باللب الالتزام ، يكمن في العلاقة بين الحرية الخلاقة (أو حرية الإبداع) والمسئولية الاجتماعية، أو بتعبير أرحب : يرى ادب الالتزام أن حق الكاتب هو أن يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع أيضا هو أن يجد لدى الكاتب إحسانا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهذا المطلب المزوج وبهذه العلاقة الجذلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم أن نؤكد على الجانب الاجتماعي في المسئولية لدى ادب الالتزام الفرنسي ، لأن جون مائدر في كتابه عن كتاب ادب الالتزام بالانجليز - بعد أن يقول لنا بحق « أن الالتزام يضرب بجذوره في المسئولية » - يرى أن المسئولية ليست الا « مفهومًا أخلاقيًا » . وهذا الرأي أيا أنه فضفاض جدا أو ضيق جدا : أنه فضفاض لأنه ليس هناك عمل فني لا ينطوى على بعض القيم الأخلاقية التي من خلالها يستطيع المرء - كما يقول مائدر - أن يحدد « نوعية » التزام مبدعة . وأظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن يطلق عليه « التورط » ، وهي نقطة سيوف أعود إليها فيما بعد حين أتناقش مفهوم سسارتر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الإطلاق ، بل هو حقيقة لا يستطيع أى كاتب أو انسان الفكك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر رأى مائدر ضيقا جدا لأنه يقتصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على حين يصر كتاب ادب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتهددة والعملية في كتاباتهم . وببجي خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادئ

(٢٤) يمكن أن يراجع القارئ جانبا كبيرا من اسهام اراجون في كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowley (Pilot Press, 1946).

العامة للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت أعماله تناقش دون انتطاع أحداث العصر كما يراها اشتراكي ومسيحي ، وخاصة في أحداث دريفوس ، حتى وصفه أحد النقاد بأنه « صحن يشك في الأحداث الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المتبردة في معظم أعمال سارتر أيضا . وأحيانا يتدخل المؤلف مباشرة في موضوعات الساعة التي مازال محل جدل ، وأحيانا أخرى يثر موضوعات أخلاقية أساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف أراجون أعماله بأنها انثوية باقية تعيننا على الاحتفاظ بإيماننا في السعادة الانسانية :

سأغنى سأغنى سأغنى .

حتى يصير الشبح انسانا

كما يبارك يوم الأحد بقية الأسبوع

وكما يُصْغى الأمل حلالة على الحقيقة (٢٦) .

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم أخلاقي » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هي وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لاستجزاء من الالتزام بدونها عيلا . وينبغي أن تؤكد على أن المسؤولية الاجتماعية هنا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعي معين حتى لو كانت المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذي يهلك من غير اعتناق للنظام ، كالرواية التهذيبية ، التي مضت غير مأسوف عليها ، في العصر الفيكوري بانجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا أو في عصر ستالين بروسيا . ولابد أيضا أن يكون الاحساس بالمسؤولية الاجتماعية ، كما يرى أدب الالتزام ، احساسا نقديا ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفي هذا المقام يتجلى لنا منهج أراجون في تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له أنه لم ينظر موت ستالين كي يؤيد المحاولات الصادقة ، على قاتها ، لاعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتي بدل أن يقتصر على الشكل النمطي الذي يمدح النظام . ولقد مضى خطوة أبعد حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتبردة في الأدب السوفيتي ، ففي حديثه القاء عام ١٩٥٩ في مجموعة من الشباب الشيوعيين ذكر ساميه بأنه « ليس هناك نور بدون ظلال » وأن كتابا لا يحتوى على صراع يسوى في النهاية لصلحة النظام : « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

(25) Maurice David : Initiation a Charles Peguy (Paris, 1946) pp.

(26) Les Poetes, p. 161.

« ان كنتم تتوقعون ان تزودوا بالصور الجميلة المطننة التي لا تثير في عقولكم أسئلة ، والتي كتب عليكم ان توافقوا عليها سلفا ، فلا تقوتموها في بضع مئات الصفحات ينتمى الى عالم آخر يعرف شيوعا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو اخطر من اليوتوبيا . انها تهددنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصيح كالسائرين ينأى على قم السطوح حيث نجد أنفسنا نهوى فجأة الى الأرض » (٢٧)

واخيرا امن الحق ان يرفض الفنان « التسوية او الحل الوسط » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد ان يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول ماسا ظهرت في مجتمع متفتح مزقته الصراعات الطبقة ، وشاعت بيننا منذ النصف الثاني من القرن الماضي ، ولكنها تحتوي في داخلها على امرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن ان يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد انها — في احسن الاحوال — تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . ان الالتزام الذي يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الادب والجمهور الذي من اجله انشئ ، يساعدنا على التغلب على التناقض السابق : فالكاتب الملتزم يعلم انه : في المجتمع الحديث ، لا بد ان ينحاز حتما الى احدى القوى الاجتماعية ضد الظلم . انه يرفض ان يستلم للنظام ، ولكن تمرد جزء من حركة اوسع ، حيث يصير الادب بالنسبة له — كما يقول سارتر — « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) .

* مفهوم سارتر للالتزام

اننا في انجلترا ، كما يدعى مائتر ، « قد تبينا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا أساسه النظري تجاهلا كبيرا » . ولست متأكدا تماما من اننى اوافق مائتر حين يضيف قائلا « ربما تبدى لنا الايام ان تجاهلنا كان خيرا خافيا على مداركنا » (٢٩) . وبالرغم من ان نظريات سارتر محل

(٢٧) Pabats mon jeu, p. 136 ، وانظر ايضا رفضه القوى لليوتوبيا في نهائية كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التي يفان فيها ان اليوتوبيا « ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التي تضمها ، ولانها في كل خطوة ترسم صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدي الى التخاذل من خلال فقدانها الموازنة بين الامل والعمل ، ويمكن القول ان اليوتوبيا مفرق رهيب للاضراب ، ووسيلة اغراء أشد رهبة للطبقة العاملة » (ط ١٩٣٦) ص ٦٤٧ .

(28) Situations II, p. 185.

(29) The Writer and Commitment, p. 11

جدل غالبا ، وأن « الأساس النظري » ليس ثابتا كما توحى بذلك عبارة ماندر — لأن سارتر كان كثير التفتيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحيانا — بالرغم من ذلك كله ، أجد نفسي غير راض عما سماه ماندر « التدجيل الأنجلوساكسوني » (١٠) . وأحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس رد فعل عشوائي أو غريزي ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للإبداع الفني ، وأننا نستطيع أن نستفيد كثيرا من التجربة الفنية سواء منها النظريات الأدبية بك لما فيها أو الأعمال التي تقف شاهدا عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن في الكتابة حين يقول : أن تكتب يعني أن تتحدث وأن تتحدث يعني أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الأدب إذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى . والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » في العالم ، بل لأنه على وعى به ، لأنه « ... يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وابلغ ما يكون كمالا من كونه (متورطا) » (١١) ، أي عندما ينقل التزامه من المستوى الفلكلى المباشر إلى مستوى الوعي » . (١٢)

ونقطة الضعف الرئيسية في هذا التعريف الرائع هي أنه لا يفرق بوضوح كاف بين « التورط » (الذى لا يستطيع الكاتب تجنبه) ، و « الالتزام » (الحق) الذى هو اعتراف واع بالتورط . . ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية حيث يعيننا على تفسير الحملة الغريبة المخصصة التى شنّها سارتر والآخرون من أجل الالتزام . فإذا كان الالتزام شائعا وحتيا فلم أضاعة الجهد وارقة المداد من أجل الدعوة إليه ؟ والجواب

(١٠) يعنى الكاتب هنا بالتدجيل الأنجلوساكسونى التجريب الشخصى دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم ماندر هنا يعنى أن سارتر ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارستهم وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية . (المترجم)

(١١) يحاول المؤلف جاهدة أن يفرق بين « التورط Involvement » و « الالتزام Commitment » فاللتورط هو مشاركة جبرية لا إرادة لنا فيها ، ويضرب لها سارتر مثلا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبهورون » أى ليس لنا من خيار في السفر بالبحر ، إذ هو أمر لازم وحتى ، وكل الذى نملكه هو اختيار السفينة . وبهذا المعنى — كما يقول سارتر — يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط دفعة واحدة إلى اشد الأمور ابتذالا ، إلى علاقة الأمر بالمعبد . أما الالتزام الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية .

(المترجم)

انظر ما الأدب ؟ ص ٩٢ — ٩٤

(30) Situations, II, p. 124.

على هذا التناقض البادى فى تعريف سارتر وفى حملته الحارة له هو :
ان التورط ، وليس الالتزام ، هو الأمر الحتمى ، وأكثر من ذلك ان
الكتاب ليسوا على وعى بهذا بصورة اتوماتيكية . (ومن ثم كانت الحاجة
الى تذكر الكتاب به) . ويلقى سارتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب
ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق . الخ . وربما
كان هذا صحيحا ، ولكن الحقيقة ان الخلط فى هذا الموضوع ذو أصول
تاريخية محددة ، أنه جائب من الهجوم الشامل على الطبعة النقدية
للأدب ، هذا الهجوم الذى بدأ فى القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة
فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن
اخلاص الكثير من معتققيها ، وهذه الفكرة هى : « الفن شئ مختلف أشد
الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مقبة التصوير الصادق للواقع لن
يرضيهم شئ اللهم الا ان تضيع فكرتهم عن أن الفن يتحرك فى عالم
خاص به .

وقيمة التعريف الملتزم كامنة فى رفضه لهذا التفسير السطخى
الهوى وفى تذكر الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكك من الانتماء الى عالم
الإنسان . وعلى هذا يحمل الالتزام فى طوابعه من الوسائل ما هو كئيل
بإظهار زيف تلك الكذبة المناقفة وإجلاء الحقيقة التى طمستها قوى اجتماعية
مفينة عبدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام ان الكاتب
ينظر الى نشاطه بوصفه **مواطناً** ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله
كاتباً ، ومن ثم يكون فى موقع أفضل لتوجيه تأثير عمله بدلا من تركه
نهبا للمصادفات (ولا يعنى هذا بالضرورة أنه سينجح فى كل الأحوال ،
لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته) ، وعندئذ فقط تكون «عملية»
الكتابة عملية واضحة .

ولا تاتى أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا
للأدب ، بقدر ما تاتى من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع
النفس . أنه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا
جديدة تجاه مسئليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر ان الكاتب
الملتزم يواجه صراحة المشكلتين الأساسيتين الكائنتين فى الخلق الأدبى ،
وهما على التحديد : **لماذا يكتب ؟ ولأن يكتب ؟** وهما عنصرا فصلين
فى كتابه « ما الأدب ؟ » . فضلا عن ذلك ، فإن الكاتب الملتزم عند سارتر
ليس له « من موضوع سوى الحرية » ، مادام يتوجه بالجديت الى رجال
أحرار . وليست الحرية هنا بمعناها العام (حيث تكون شعورا مجردا
خاليا من أى مضمون) ، ولكنها الحرية المحددة التى يحاول الإنسان
اكتسابها والحفاظ عليها فى كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخى . ولكى

يوضح سارتر ما يرمى اليه بضرب مثلا ربما كان صالحا الآن أكثر منه في الوقت الذي كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالابكان كتابة كتاب جديد لتقرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة عن اليهود أو الزنوج . ولقد انتقدت أيريس مردوك (**) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن مطالبه قد دفعه الى الإفراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمي » وحده هو القادر على انتاج أدب جيد . وصحيح أن سارتر كان غالبا ما ينزع الى المغالاة في الدفاع عن قضية يعتنقها ، وأنه كان في فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك : ولكن لاداعي لأن نقع في نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزنوج لا يمكن أن تكون عملا فنيا عظيما . ومهما تكن القيمة النظرية للتفصيل السارترى فلان تحديه العملي للكتاب الذي جاء في صرخته : « أروني رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود .. الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

وأكثر من هذا يكون الكاتب رجعيا قحا غير أن عمله الفني سوف يعكس بالتأكيد زيفا يشي بأرائه الخاصة المتحيزة : فالروائي الذي يصور اليهود أو الزنوج على أنهم أشرار لا بد أن يفشل **على المستوى الجمالي** ، لأن شخصياته ستكون رسما كلاريكاتوريا فجعا يستحيل تصديقها ، فان صورهم على أنهم أناس لهم حسناتهم وسوءاتهم فانه يتوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التي تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأنا » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شيء فان نقد أيريس مردوك يساعدها على أن نتذكر أن هناك طريقتين لتفسير أدب الالتزام : طريقا ضيقة تنفي عن الفن أية قيمة حقيقية الا اذا حمل في جميعه أفكارا « جيدة » ، وطريقا واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الإيجابي في حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وأن الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهي أنه يحقق وظيفة **الفن كله** بطريقة واعية . والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعتماد التفسير الضيق ، ولكن نظرته وآراءه في المراحل الأخيرة

(**) Iris Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس (١٩٥٨) ، الرأس المقطوعة (١٩٦١) ، الاحمر والافخر (١٩٦٥) ، هنري وكاتو (١٩٧٦) ... الخ . (المترجم) .

من حياته اصابها تحول ملحوظ نرحب به (٣١) . فلم يعد الالتزام ينظر اليه على انه امر مطلق ينبغي على كل الكتاب الامتنال له واعتناقه ، ولكن على انه صفة تضاف على الادب وعيا ووضوحا .

✽ رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كتابات » :

ان تكون محاولتنا فهم الادب الملتزم أو ادب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والاحكام المتعسفة التي قد نخطف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام في الادب الفرنسي ، كما انها تعد ايضا المحاولة الجادة الاولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا في المقام الاول ، بيد أن سارتر طوره واثره بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظري ، وقسم تاريخي . والقسم النظري أكثر متعة واثارة من القسم التاريخي ، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعي لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم . ومن العسير أن نخطف مع سارتر في الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بهيمية لاختلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة فيها . انه يجبرنا على الرجوع للمسلمات أولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداء . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر في هذه المقالة أن اللغة هي وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المضمون (ماذا تريد أن تقول ؟) وعن المسؤولية ، وكلا الأمرين عماد الادب الالتزام . يقول سارتر :

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغي للمرء أن يتحدث عن تفكير في افكاره ، بل عن فاعول جذري في التأكيد عليها عبر رحلته الادبية . وعلى سبيل المثال فان نظريته الواسعة التي اعترت تفكيره في المراحل الاخيرة من حياته ، كانت لها مؤثراتها في كتابه « ما الادب ؟ » وخاصة في مقولاته التي تبرهن على أن وصف أي جزء من السلوك الانساني تزيد من تمهينا له ، ومن ثم فإن لها « تأثيرا مطهرا » .

انظر:- Situations II, pp. 143, 185.

« غاية اللغة أن توصل ... أن تذيع على الآخرين النتائج التي وصل إليها المرء ... فحين أنكم أكشف عن الموقف .. أكشف عنه نفسي وللآخرين من أجل تغييره » (٢٣) .

وليس يكفى — لسوء الحظ — أن نقف عند هذه النقطة حتى ننبين طبيعة الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كما يرى سارتر ؟ أم أن على المرء أن ينظر إليه على أنه دعوة حارة من الكاتب ، على أنه دفاع عن قيم معينة ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« أن العمل الفنى غاية فى ذاته ... هو قيمة لأنه دعوة حارة » (٢٣)

قد يبدو بين المقتولين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى أن يثبت ، بتحيز واضح ، أن النثر وحده يمكن أن يكون ملتزما ، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غير صالحة لأداء أية وظيفة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة وملتبسة ، بدل أن تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات (اللغة) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشاعر والنثر فى رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فإنه يستخدمها بوصفها غاية فى ذاتها مثلما يفعل الموسيقى مع الأصوات ، والرسام مع الألوان والظلال ، أما النثر فإنه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . أن النثر وحده هو الذى يدفع الى الفعل لأنه قادر على تفسير النشاط الإنسانى وفهمه ، أنه يجلو أمور الحياة التى على الإنسان المعاصر أن يواجهها وقد ازداد اصراره على الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه فى مقالات لاحقة ، فوصف من الرسم بأنه شكل من أشكال النشاط الإنسانى ، وكان هذا تقدما ملحوظا عما سطره فى كتابه « ما الأدب ؟ » .

أما فيما يتعلق بغرض الكتابة وتعريفها بأنها محاولة « لتغيير العالم » فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٢٤) . ألم يكن من الأجدى أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحديث عن غايته ، وأن يقول أن التأثير الحقيقى للفن العظيم هو أن يدفعنا الى

(32) Situations II, pp. 72—3.

(33) Situations II, p. 98.

(٢٤) تعبير « لتغيير العالم » الذى غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى لقولة ماركس الشهيرة « أن الفلاسفة قد فسروا العالم حتى الآن بطرق شتى ، ومنع ذلك فالمطلوب هو تغييره » ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، وأحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا .

اعادة تشكيل حياتنا (٢٥) ؟ ان بإمكاننا أن نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائي والدليل الاستدلالي .

فإذا استقرنا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسأتر نفسه يذكر لنا كتاب عصر التنوير الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الوضوح والحسم بحيث لا يدع مجالا للشك في صحة ما نذهب إليه ، ولكن آراء سارتر سرعان ما يعترها التسرع والتعميم في حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ، بدلا من التقويم الموضوعي لدورهم الحقيقي في تصوير عصرهم ونقده . ان حكمه على القرن السابع عشر في فرنسا — بصفة خاصة — قد بنى على فكرة تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحد اليوم ، وكذلك اتهامه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب خيالة » (باستثناء أدب فيكتور هوجو) ، وهذا اتهام لا يأخذه أحد مأخذ الجد الآن ، لقد بنى حكمه في كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يغفر من مفكر لم يكن يمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأى مازال ماثرا للجدل وهو أن الالتزام في كل زمان اذا لم يشارك في الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الإطلاق (٢٦) . ان القسم التاريخي في كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو أضعف أجزائه (ولم يغب عن سارتر ذلك) (٢٧) ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبي الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبي الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

— دراسة سارتر لفلوبير التي وضع فيها بهتلاف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوبير بالبيولوجية عصره .

— دراسة أراجون لستندال التي ركزت على الصيغة السياسية لكتابه *Le Rouge et la noir*

(٢٥) غاية الأدب الملتزم أن « يغير العالم » بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا على كل الفنون . والقضية التي يثيرها سارتر هي أن الأدب الملتزم يضع لنفسه غاية وأهمية تكون كافية في طوايا أي عمل فني .

(٢٦) يجب أن أكرر أن الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لأنه يلائم ظروفنا محددة فيه . وليس من المعقول في شيء أن نتوقع معرفة كتاب العصور السابقة به ، لأن ظروفها كانت غير معدة لذلك . وأوجه التشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هي أن كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٢٧) يعترف سارتر بأن تحليله التاريخي كان متسرعاً وسطحياً ، غير أنه يعزى هذا إلى انشغاله بمهمة جليلة وهي مهمة تعريف الأدب .

— دراسة بيجى لكورنى الذى اعقبه واحدا من فئة قليلة من الشعراء العظام الذين نجحوا فى مزج الشعر بالفلسفة .

أما الدليل الاستدلالي فنجدّه عند سارتر أيضا ، وأن جاء متأخرا حين قال فى المؤتمر الدولى للكتاب المنعقد فى لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد أنه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« فى مثل هذه الظروف لا يغلق كبر أهمية على ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب أشياء أخرى ، أننا جميعا مهذبون بالفناء فى حرب نووية ... وليس يعنى هذا بالضرورة أن الكاتب ينبغي أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى أن الإنسان المهدد بالموت كائنات لا يمكن أن يكون صادقا كلية اذا قصر قصائده على التقنى بالطيور . ومن ثم فإن بعض جوانب العصر لابد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بالأحرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من أن يجعل الالتزام مستترا وكائنا فى الأدب كله فعل أن يكون الالتزام وجهة نظر أيديولوجية صارخة كما فعل فى سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟ » هو أنه ليس هناك أدب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير ورأسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن ان الأديب فى نظر سارتر مستهلك وليس منتجا ، ان المجتمع ينفق عليه ويرعاه ، فاذا كان فى مجتمع طبقي فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقة الحاكمة التى سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيولوجية . وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة (بالنسبة للكتاب أنفسهم) يعكس الأدب هذا الصراع حقا ، وتظهر عليه آثار المأساة (والرومانسيون فى القرن التاسع عشر مثال على ذلك) .

وحتى فى عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات فى اختيار نوعية الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكتاب الملتزم . وكان هذا نوعا من التعقل والحكمة غلب على آراء سارتر المتسرفة بوصفه ناقدا

للنظام البرجوازي لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعي . فرأى سارتر أنه إذا لم يصغ المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد او حين نطبخ بطيخة المستغلين . وادت تلك الصفة المثالية الضرورية في يوم من الايام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادئ الشيوعية « للجمهور الفعلي » يسارتر الى أن يخلص الى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التبادل له كلما زاد انخراطه في الحياة الاجتماعية والسياسية دون أن يتخلى عن استقلاله على الاطلاق . وقد عبر في لقاء صحفي معه عن سماعته لكونه مقروا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهوري ... والان ألقى رسائل من عمال وسكرتيرات . وتلك الرسائل هي أكثر رسائل القراء أهمية » (٢٨) .

واهم نقاط الضعف في كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظري ، هي أن منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارتر ، أن جوهره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هي الطبيعة الاجتماعية للأدب فانه يميل الى استخلاص « الحظ » الأدبي من الجوهر المثالي للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعي المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضي به هذا الصنيع الى المبالغة في قيمة هذا الأدب . انه يقول ان الكتابة « وظيفة اجتماعية » ، وهذا صحيح ، ولكنه في بعض الأحيان يعطى انطباعا بأنه يعني الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : أولا كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلجأ الى أن الكاتب لا يغير حياته ابتداء مادام أهم شيء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، وثانيا من كونه يقول بسهولة الى الرأي المعارض الذي يتطرق فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الاطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية في مجال التطبيق . وهذا بالضبط ماحدث لسارتر . فقد أتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبي ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد في كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب الى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الغربيين مضيعة للوقت في عالم عليه شبح الجوع (٢٩) .

(٢٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، أعيد نشره في مجلة Encounter عدد ١٢٩ (يونيو ١٩٦٤) ص ٦١ - ٦٢ .

(٢٩) اعتبر سارتر أن جانباً كبيراً من الفن والأدب في الغرب عرف لا مبرر له ، وكانت صرخته التحديّة ، في هذا المقام ، هي : « هل تعتقد أن قارئاً من بلد فقير يستطيع أن يقرأ الآن روب جرييه ؟ » (من المسألة الصحفية معه في المرجع السابق) .

وانه لامر مثير حقا أن نجد ناقداً ماركسياً مثل ارنست فيشر
Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة
حين يقرر في كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art »
انه — على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة
والفقر والجهل — فمن الخطأ أن نتوقع من الأدب أن يعالج هذه
الموضوعات معالجة جمالية خالصة لأن ذلك سوف يؤدي إلى أحد
أمرين: المبالغة في إعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة في الحط منها . وما يعنيه
فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضع اهتمام كل البشر بما فيهم
الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دوراً متميزاً ، انهم لن يستطيعوا
تغيير العالم لجرد انهم كتاب (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في إعلاء
قدرة الفن) ، بل بوصفهم كتابا يثرون بإسهامهم حركة نضال أكثر اتساعاً .
كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات (وهذا ما يقصده فيشر
من المبالغة في الحط من قدرة الفن) ، لأن مهمتهم في تغيير العالم تتطلب
نشاطات متعددة تشمل الحديث والغناء والكتابة والرسم .

وليس بأقل إثارة من ذلك أن نجد اتهاماً موجهاً الى سارتر يجري
على قلم ناقدة ماركسية أخرى تدين سارتر بأنه متبع « اليسارية
الجمالية » ، وهو تعبير يستدعي الى الأذهان المعنى السياسي « اليسارية »
الذي صاغه لينين كي يصف به الذين يفرطون في تبسيط الواقع والذين
لا يسيرون على « الصراط المستقيم » . والناقدة موضع الحديث هي
كريستين جلوكسمان Christine Glucksmann التي كتبت
تقول في مجلة « النقد الجديد Nouvelle Critique » (٤٠) : أن
يسارية سارتر تكمن في خلطه بين **الفعل** و**الفعل الأدبي** ، وفي اعتقاده
الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة . وقد قاده هذا — في زعمها —
الى أن يبنى الالتزام خالصاً على مضمون أيديولوجي صارخ وأن يستقط
من الحسبان كل فن غير ملتزم القرائة وأما .

وربما كان من الظلم أن نزع من سارتر — حتى في كتابه
« ما الأدب ؟ » — كان ساذجاً وحزيباً الى هذا الحد ، ويصبح من المسير
أن نتفق في الرأي مع الناقدة المذكورة حين تذهب الى القول بأن سارتر ظل
« يسارياً » في المقام الأول على الرغم من التغييرات التي طرأت على أفكاره
خلال رحلة حياته (٤١) . إلا تبالغ تلك الناقدة كثيراً في تصوير نوبات

(٤٠) عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٧٢/١٧٤

(٤١) فعلى سبيل المثال اتهم سارتر بأنه لم يتغير لأنه ، بالرغم من أن أجاباته لم تعد
كما كانت ، فإنه مستمر في القاء نفس الأسئلة (مثلاً : ما مكانة الأدب في البلاد
النامية ؟) ولكن أوليست أسئلة سارتر أسئلة لا محيص عنها ؟ أوليست شجاعته في الاهتمام
بالدروس المستفادة من التجربة وألحاحه في التقيض نهائياً من « اليسارية » ؟ .

الغضب الطارئة ، والتي لم تكن من خصال سارتر ، التي اعترته حين أدان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاده الأول في أن الأدب هو « كل شيء » ؟ ونظرا عن ذلك ، ألم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذي كان مفاجأة أدبية مذهلة في نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نطلقه من أهمية كبرى على الكلمات ، وعن هجومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية . وعلى الرغم من أن هذا الكتيب يتناول أساسا حياة المؤلف في طفولته ، فإن الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين أوهامه في الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متأخرة من حياته . انه يطلعنا على أن إيمان الطفل جان بول بالقوة الساحرة للثورات للكلمات لم يتخل عنه في الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر إليه من منظور جديد . فمعرضة للالتزام باعتباره مطلقا أخلاقيا كان نتيجة الحاح وجهة نظر دينية عميقة عليه ، ولكنها الآن — وقد بلغ تمام النضج — تتقنع ، بمهارة ، قناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الآله الأب والآله الابن ، ولكن الروح القدس نجحت في أن تتكلم منه وأن توحى إليه بأفكار زائفة من « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » بلادب . فبعد أن يصف سارتر كم ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : « لقد تغيرت » . ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

« لقد خلعت من نفسي كهنوت الأدب وأبقيت على شارته ... فمازلت أؤلف الكتب وسوف أستمع في الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائد لها على كل حال . وإن الثقافة لا تنقذ أحدا أو شيئا ، ولا يمكن أن نجد تبريرا للمرء من خلالها » . ولكنها نتاج الإنسان ... وفي مراتها النقدية وحدها يجد نفسه » (٤٣) .

(٤٢) نشر أول ما نشر في مجلة Les Temps Moderns عددي أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٣ ، ثم في كتاب سنة ١٩٦٤ وطبع بعدها مرارا .

(٤٣) ينبغي أن نلاحظ استخدام سارتر المتعمد للمصطلحات الدينية ، حيث تعني كلماته أنه طرح كل الأفكار في ارتداد الثوب الكهنوتي الخاص بكبير كهان الأدب ، ولكنه مازال يعتقد في ارتداد ثوب كاهن عادي من بين بقية القاعدة العريضة لرجال الدين . (ص ٢١١ من النص الفرنسي) .

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تباها ، وإنما تخلص من الأوهام من أجل أن يكون أكثر تأثيراً (٤٤) . وقد أكد سارتر ذلك في مقابلة ذكرناها سابقاً حين أشار إلى أن واجب الكاتب أن يضخ قلمه في خدمة القهويين ، ثم أضاف :

« ... تلك هي مهمة الكاتب ، فإذا ما حققها كما ينبغي فإنه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تنال على شيا الأقدام . وكل ما أطلبه من الكاتب أن لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية في الحياة » (٤٥) .

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسي في كتابه «ما الأدب؟» ، ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره في ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول أنه ليس بالأمر الهين أن يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسئولية الكاتب في العالم المعاصر (بغض النظر عن بعض الأسس النظرية الواهية نسبياً التي بنى عليها الالتزام) ، وأن يحلل بوضوح كبير (حتى أن لم يكن كافية) الخاصية الاجتماعية للأدب وأهمية الجهور ، وأخيراً أن يثير عدداً من الأسئلة ، التي ما زلنا نبحث عن أجابة عليها ، والتي كان من الصعب — بدونها — أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم الجمال .

(٤٤) ولا نوثقنا الفرصة — في هذا المقام — لأن نفوه بأن طرح الأوهام خاصة طبعت تطور أراجون الأخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فإن هناك اتجاهات واضحة في النصف الثاني من القرن العشرين — نحو واقعية واعية .

(٤٥) في حديث صحفي أشرنا إليه سابقاً، نشر في صحيفتي : Le Monde & Encounter

حوار مع عمر أميرلاي

* « عمر أميرلاي » مخرج سورى متخصص فى السينما التسجيلية ، درس بمعهد الايديك فى فرنسا ، ومن اهم اعماله فيلم « الحياة اليومية فى قرية سورية » الذى عرض فى اسبوعى المخرجين بمهرجان « كان » ، ومنع عرضه فى سوريا وصرح له بالعرض داخل المنظمات السياسية فقط كما اخرج فيلمين قصيرين من لبنان ومنظمة التحرير الفلسطينية هما « مصائب قوم » و « راحة الجنة » ، كما اخرج فيلما من « الفيديو فى دول الخليج » وهو يعمل بالتليفزيون الفرنسى - القناة الثانية ، ويعد حاليا فيلما عن المرأة فى مصر وحضر اليها ليصور نوعيات مختلفة من نساءها ذلك انه - وكما قال فى الحوار - يرى ان مصر هى محور الوطن العربى .

وقد اختار سيدات تنوع اعمالهن حتى تنوع الرؤى وجهات النظر ، بالامانة جرائد وصافيناز كاظم ومحامية ونادية الجندى .

وقد تركز حوارنا معه حول السينما التسجيلية وآرائه فى السينما المصرية . ولما كان الحوار متدفقا تكررت بعض الاسكار حيث ان « عمر أميرلاي » كان يحاول بجدية الفنان والتقى الوصول الى فهم وشرح اسباب حالة السينما الآن ومقارنتها بما كانت عليه فى الماضى وبسبب حيوية الحديث وتدفقه فقد انتقل فى بعض اجزائه من فكرة الى فكرة اخرى دون التعمق بشكل كان فى الموضوع الواحد . فهو مثلا يشير فى معرض حديثه الى يوسف شاهين قائلا : « افلام يوسف شاهين هروب الى التاريخ .. الى الماضى » ... لذلك وجدنا انه من الافضل ان نركز فقط على الافكار التى اكتملت تماما ، حتى يكون الموضوع مغيدا للقارىء ومبيرا عن عمر أميرلاي .

منحة البطراوى

✽ شاهدنا لك في القاهرة فيلم « مصائب قوم » الذي يتناول شهادات فئات مختلفة من العاملين في لبنان وانطباعاتهم وتحليلهم لحياتهم اليومية ، ولاحظنا ان هناك صيغة روائية تظهر في شخص الرجل الذي تحصل من سباق الى دافن للموتى .. فالى اى مدى مسحج باذخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلي ؟

✽ في المصطلح الاجنبى كلمة documentaire تطلق على التسجيلي والوثائقي معا ، وبالنسبة للغة العربية هناك تمييز بينهما ، فالفيلم الوثائقي هو الذي يعتمد على الوثيقة كما هي وغرضه الاساسي هو تسجيل وثيقة ، اما التسجيلي فهو يسجل وثيقة وفي نفس الوقت يحل وجهة صانع الفيلم الذي يترك بصماته على الوثيقة بحيث لا تصبح ملكا للواقع المقدس بقدر ما هي ملك لوجهة نظره تجاه الواقع الوثائقي .

بالنسبة للسؤال عن اذخال عناصر روائية على الفيلم التسجيلي فهذا امر صحيح .. وسأحدث عن افلامى بالتحديد ، لأن هذه النقطة كانت موجودة فيها ، في رأيي ان موقف السينمائي من الواقع يتحدد بالذات من خلال الاسلوب الوثائقي وبمدى ما يحمله — هو — من رغبة في ان يكون وفيلا للواقع ، وهناك مرحلة معينة كنا نحمل فيها أفكارا ايدولوجية — وهذا لا يعنى بالطبع أننا لا نعملها الآن — لكن الواحد منا يحاول قدر الامكان ان يتخلص من ان يكون التعبير السينمائي رهينا او جبيسا لوجهة نظر ايدولوجية ، وبالتالي مسبقة عن الواقع ، وبالتالي يكون فيها لوى للحقيقة .. في هذه المرحلة كنا نظن ان الواقع مقدس وانه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا ، ومن هنا كان اعمالنا لهذه الايدولوجية — وهى بالتحديد الماركسية — اعمالا مضادا للفكر الماركسي ، بمعنى ان محالكتنا للواقع على اساس انه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا بشكل اوتوماتيكي امر غير صحيح . بدليل وجود اناس متخلفة جاهلة بأوضاعها الحقيقية وبمعالجها ، فتسجيل هذا الوعى على انه تعبير حقيقي عن هذا الواقع عملية دياكتيكية خاطئة .

وقد فاجئنا الواقع مرارا فكتيرا ما عبر عن نفسه بالشكل مختلف كانت غالبيتا من المواقع المضاد تماما للذى كنا نقصور انه يتخبرك في اتجاهه . كل هذا خلق لى نظرة جذرة ومتأنية لحركة الواقع واصبح ليس من الضروري دائما ان تكون حركة تطوره والتعبير عنه ايجابية ، لا لأن الواقع لم يكن يتطور تطوره الطبيعي ولكن لأنه كان يتعارض مع النظرة الايدولوجية الاوتوماتيكية .

*** تحدثت بشكل نظري عن الوثائقية والتسجيلية .. فماذا عن الخط الروائي في الفيلم التسجيلي ؟**

*** * *** يظهر بناء الفيلم الوثائقي من خلال المونتاج الذي يعيد ترتيب العناصر الوثائقية الموجودة في الواقع ، فهناك مطابقة ونية مع الواقع يمكن أن توجد في الأفلام العلمية والأفلام التي تسعى قدر الامكان الى الموضوعية .. لكن عندهما تتدخل الرؤية الذاتية ، أي عندما أصبح أنا جزءا من الواقع ، وبالتالي كوني سينمائيا مضطرا لأن أزوج نفسي ككرد داخل هذا الواقع بأحاسيس وعواطف وأحباطاتي .. عندما يحدث احتكاك بين التجربة والشخصية وبين هذا الواقع المادي يتولد شيء ثالث هو في رأيي الفيلم التسجيلي .. وهو الفيلم الذي يختلف عن الأفلام التي تعكس وجهة نظر فضائية ، فمثلا تأخذ غلاف في الواقع يمسانى أو انسان شعبي وتضع الكاميرا امامه ولا يتدخل صانع الفيلم نهائيا ولا يحاول أن يربط علاقة هذا الانسان ببيئته ويصبح كلامه منزل لانه — بالنسبة لموقفهم الايديولوجي . كل ما يقوله المصالح أو الفلاح شيء مقدس ، هو الحقيقة بعينها ، هنا ليس هناك موقفنا نقديا ولا حتى محاولة لربط المقول عند هذا الفرد بتصرفاته الأخرى التي تخدم غرضهم الايديولوجي وما يتصورون انه الحقيقة .. فكل انسان وحتى الفلاح يمكن أن يكون مهورا ولكنه يمكن أيضا أن يكون متظفلا أو متخاذلا أو خائنا لفضيته أو جاهلا بأوضاعه وبالتالي يتصرف ضد مصالحه .

وعندما أخرجت فيلم « الحياة اليومية في قرية سورية » حاولت أن أضفي نظرتي الذاتية بأضافة عناصر ليس لها علاقة عضوية بالوثيقة ولكنها تكشف تلى الوثيقة ، وتكشف علاقتها الشمولية بكامل صورة الواقع ، فمثلا أنزلت لوحات داخلية ، ومملت صراعات مونتاجية ، واستخدمت الحركة البطيئة للممثل .. وهي حركة ليست لها علاقة بحركة الفلاح في الواقع .. كل هذه الطول التقنية التي استخدمناها والتي كشفت من وجهة نظرنا في هذا الواقع اعترضنا عن استخدامها في أول الفيلم ، حيث صرحنا بأننا أردنا أن ننقل الواقع كما هو ونرجو المعذرة .. وهذا بالطبع خطأ .. والدليل على اختلاف موقفى من الفلاحين فيلما « الحياة اليومية » و « العجاج » .. صارت لى فعلا علاقة واعية وعضوية مع الواقع .. الذى يؤثر لا على الصعيد الذهنى فحسب ولكن أيضا على الصعيد الحسى والعاطفى .. ففى « مصائب قوم » مثلا ، وقد رآه معظم اللبنانيين راح الكثيرون يتساعلون عن القوى الثورية .. وعن الحركة السيمائية ، وذهبوا الى أن عمر أميرلاى تجاهل القوى الوطنية التى بالساحة ، وهذا بالطبع غير صحيح ، لأنهم عندما ظهروا على ساحة الواقع ، ذهبت وصورتهم في فيلما « رائحة الجنة » .

هذه هي العلاقة الديمقراطية ، الموقف الصريح من الواقع .. هذا الموقف في حد ذاته يستدعي بعد ذلك أن تحمل النظرة التسجيلية أو الوثائقية موقف بروائي .. أن الواقع ملء بالدراما .. طبعاً هناك دراما تلتهم بالواقع - لا أتحدث عنها - ولكن هناك الدراما التي تفجر أشياء غنية .. أنا أرى أن مهمتنا عندما نفقد القدرة على الفاعلية بمعنى الضافة وعى جديد على الواقع - يجب أن نكون على الأقل شهود أوفياء على مرحلة معينة حتى لو كان واقع المرحلة مخالف لأمكاننا الايديولوجية ، كما سبق أن أشرت ، عندما رأيت أن التعبير السياسي في الواقع اللبناني ليس له علاقة بمجريات الواقع اليومي الحياتي في الشارع ، وجدت نفسي مهتما بالفن وكيف يعيشون بهمومهم اليومية ، وعلاقتهم شبه الغائبة بالسياسية في الفيلم ، وهذه العلاقة تتكشف فجأة عند مشهد تفجير الذكاكين والمحلات .. هذا التفجير رهز .. أنه يصيب أرزاق الناس وفي نفس الوقت يجعلهم يكتشفون وضعهم السياسي . أن تعليقهم على الانفجار تعليق سياسي : « مؤامرة كبيرة » أو « أمريكا وروسيا .. وعلاء .. وكل القوى السياسية » ، فالسياسة موجودة رغم غيابها من أذهان السواد الأعظم للشعب اللبناني في هذه الفترة . وأقول أين أنا كمثقف من هذا الوضع ؟ نحن المثقفين أكثر الناس سلبية وفي الحقيقة نحن نحلبها للجماهير ونسأل لماذا لا يتحركون وفي نفس الوقت نعاملهم معهم لأننا نعلم أنه ليس لديهم بديل سياسي وبالتالي فهم هذه التصرفات الحياتية المادية بدون أي طموحات أو آمال سياسية معينة بمعنى أنهم تاركين أنفسهم للسباق .. ولكن في الواقع مستحيل ألا يأخذ أي إنسان موقفاً نقدياً من السلبية فهو لا يقبل التضليل الذي يمارس عليه .. وأنا عندما اكتشفت هذا على أرض الواقع خارج العملية السياسية نهائياً ، اكتشفت أن هؤلاء الناس يتحملون أعباء وبالتالي يدفعون ثمنها بأرواحهم وأرزاقهم .

❖ وماذا عن الفيلم التسجيلي في الوطن العربي وفي مصر ومستقبله ؟

❖❖❖ كما قلت من قبل أن الفيلم الوثائقي لا يعتمد على الخيال بعكس الفيلم التسجيلي ، ولذا أنا أرى أن صانع الفيلم التسجيلي قادر على رسم واقعة. وينفس الوقت قادر على رسم خياله الذي يرادف توقعاته للمستقبل ، لأن على السينمائي أن يكون سابق للحاضر بوعيه ، لكن تجده عندما غالباً ما يكون معلقاً على الواقع وليس متنبئاً بشيء . سيصير . بالنسبة لمصر نجد أن الانفتاح بعد أن استتب أمره وكل ما يحمله من فساد بدأ السينمائيون يتحدثون عنه ، بعد أن دخل الفساد والرشوة بين الكاتب نفسه بدأ هو يكتب السيناريو عنه . من هنا اعتبر

أن الأفلام المصرية الروائية هي في الحقيقة أفلام وثائقية ، أفلام معدومة الخيال ، وتجد ذلك أيضا في أصب السبعينيات فهو أدب وصنى سردى . أن الأفلام أيضا ينقصها تصورات خيالية عن الواقع ومن مستقبلة . أنها في العالم العربى محاولة للاتصاق .. لزقنة أمريكانى .. للتمائل بشكل غريب مع الواقع .. فحتى في فيلم الأموكاتو « الذى يفترض انه فيلم شاتراى لا نجد ولو ومضة بسيطة من خيال .

وإذا تساءلنا عن سبب انعدام الخيال وبالتالي الروائية أى لماذا لا تستطيع الخيلة العربية أن تخلق عالما خاصا بها فأظن انه بسبب انسحاقها وأظن أنه لا يمكن عمل خيال إلا اذا خرج الإنسان من هذا الواقع ونظر له نظرة واعية .. في بعض روايات نجيب محفوظ نجد أن هناك هامش للخيال لأن تلك الروايات كتبت في فترة كان للشعب المصرى فيها أحلام وأوهام .. الانتصار على إسرائيل هو حلم ، حلم قومى ، فكانوا بالفعل قد خلقوا للمجتمع أحلامه ، وهذه الأحلام كانت تخلق الخيلة . أن تقول للناس « بننا نزيهم بالبحر » .. هذه مخيلة حتى ولو كانت بالحضيس .. ولكن في السبعينيات حدثت ردة خطيرة بترية الإنسان وسحقته بالحياة اليومية ، وأصبح الحلم أن تشتري فسالة ، أن تهنى بيتا ، وأنه عليك أن تذهب الى الكويت لجمع الأموال .. عملية آلية محسوبة العناصر لا تترك لك مجالا للخيال .

وجمهور المشاهدين يرفض هذا الفيلم الوثائقى الذى هو تسجيلى ويقدم نفسه على أنه روائى وفى الحقيقة ليس به أى خيال .. انهسا الوثائقية بعينها .

قاعدة السينما العربية في مصر ولكن جمهورها في العالم العربى ، بمعنى أن السينما يملكها جمهور ولا يملكها بلد أو مكان أو جغرافية معينة .. وبالتالي للجمهور العربى حق على هذه السينما ، ليس فقط على أساس أنه أيضا ينتجها .. وعندما تنتج سينما لجمهور كبير مثل جمهور الوطن العربى يجب أن تلبي احتياجاته .. وقد سافرت الى الجزائر وتونس واليمن والكويت واكتشفت أن شعوب تلك الدول مهينة تساهل للوحدة بشكل لم يكن من قبل .. فجماهيرها مشتركة في البؤس والقع .. انها مشتركة بطبيعة انظمتها المستهدفة .. ولكن هذه الوحدة لا تصير لأن هناك خطسان متوازيان ، السلطات تتوحد والجماهير لا تتوحد .

نعود للحديث من السينما المصرية القديمة نجد انه على صعيد الدلالات الروائية مثلا على مستوى الديكور والمكان - لا شك انه في المجتمعات شديدة الطبقة يحمل دلالات الفكر السائد ، وذلك نجد ان المكان في الفيلم

المصري القديم هو مكان الهاشوات يعنى مكان البرجوازية الزراعية
او البرجوازية المدنية او بمعنى آخر الارستقراطية المصرية التى كانت
تكون طبقة عليا واقلية بالمجتمع فكانت هى اقرب للخيال منها للواقع ،
اما ديكرات وملابس الاسلام المصرية تجدينها معروضة بالأسواق
فى فاترينات الموبيليا : بشعة وقميمة ذات السوان فاقعة معدومة الذوق ..
معروضة لكل الانسان .. للاستهلاك يعنى لنا برأى أن العناصر الروائية
فى افلام زمان كانت بالفعل عناصر طبقة سائدة ، وهذه الطبقة لم تكن
تشاهد السينما لأنها كانت تسافر الى أوروبا لمشاهدة افلام اجنبية ..
اما الآن عند تقديم مكان الافوكاتو : عمله او منزله او حمام السباحة
الذى يتردد عليه بدولارته نجد انها أماكن عادية ، أى صارت علاقة
الاستلهم من الواقع والاسترداد عيو السينما لنفس العناصر ،
للواقع بالذات ، ما منه مسافة بعيدة .. فنجد عادل امام يعطى للناس
افكارا عن الانتماء الاجتماعى بمعنى ان ما هو ممكن بالسينما، ممكن بالواقع:
أى عملية صفيقة أو رشوة وكل نظام العلاقات يعنى النظام الأخلاقى
فى متناول كل الناس .. أنت محام أرجع للقانون واقراه يتمعن سستجد
فيه ثغرات تمنحك سيارة وبيت .. ذلك اذن تكريس للانحلال ولما يصير
الانحلال والانحطاط بعالم الخيال يصير بالواقع .. هذا قانون يمكن
ان ينجح ولا ينجح ولكنه فى السينما دائما ينجح ، الناس لا تقلد عادل
امام ولكن يتولد عندها الوهم انه ممكن ان تكون عادل امام فى الواقع .

وهناك عملية أخرى : هى عملية تخريبية للرواية الحقيقية وهى ان
معظم القصص والمواقف الدرامية اقتباس من قصص أمريكية ، محاولة
لتصير الروايات الأجنبية . مثلا يأخذون « الأخوة كرامازوف » أى كل أدب
رفيع ابن الخيال ويحولوه الى وثائق ويحطموها قتيته الروائية ويعودوا
بالخيال الى عناصره الأساسية الاصلية .

الوجه النضالي للأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت

تأليف : حلمى الزواتى

عرض وتقديم : د. محمد حسن عبد الله

هذه الدراسة الأدبية تستمد قيمتها من أكثر من اتجاه ، فهي أولا عن فلسطين ، أو جانب من جوانب الحياة المتصلة بها اتصالا مباشرا ، ولا شك في أن كل ما يصف فلسطين أو يعبر عنها بصورة ما يستحق منا الاهتمام والمتابعة لأنه يستبقي في الضمير العربى ، وأمام العين العربية صورة الوطن السليب ، التى ينبغى أن تبقى زاهية حية ، قادرة على حفظ الهمم ، وتنوير طريق العمل ، مهما طال الزمن ، حتى يعود الوطن الى أهله . وثانيا فان هذه الدراسة عن « الوجه النضالى » ، وهذا يعنى أنها اختارت عن عهد أشد ملامح الوجه الفلسطيني عافية ، وأجدرها بالتسجيل والتحليل . وثالثا فإنها اختارت أيضا الأغنية الشعبية ، ويعرف عامة الدارسين فى مجالات الأدب والفن أن الدراسات الفلكلورية العربية حديثة النشأة ، لم تهجد سبلها ب تكرار المحاولة ، ولم تتأطر قضاياها بالقدر الواضح ، ولم تتأصل وتتحدد مصطلحاتها بطريقة تعين الباحث فى الأدب الشعبى خاصة على أن يشكل المادة الفنية التى يختارها حسب أوليات مستقرة ، وأنماط متعارف عليها ، ومصطلحات محددة علميا بالقدر الذى يوفر عليه الكثير من الشرح والتوضيح . وهناك جانب آخر يتصل بهذا المستوى الشعبى لهذه الدراسة ، فليس من شك فى أن صورة وطن من الأوطان ، ونبضات وجدانه الخاص تتجلى أصدق ما تتجلى فى إبداعات فنونه الشعبية ، تلك التى تصدر عن فطرتة الصافية الطقائية ، وشعوره الحر الطليق ، وتعبّر عن تجربته التاريخية المميزة ، الخاصة به ، فيها نكهته ولونه ولغته ، لم تزيفها أو تحد من انطلاقها مباحكات اللغة المصنوعة ، أو محاذير الشكل الفنى المفترض أو المفروض ، أو مخاوف التأويل للصورة والمعانى . ورابعا ، وأخيرا ، فإن صاحب هذه الدراسة

حلمى الزواتى ، واحد من أبناء فلسطين ، الذين يقيمون بالكويت منذ زمن ، ولا يزال يحمل في اسمه نسبته الى مسقط رأسه في الوطن المحتل ، وإذا فان هذه الصفحات التى اتفق فيها جهدا واضحا يسجل نصوص الأغاني الشعبية ، ويصنفها ، ويحلل المحتوى والشكل ، هى فى ذاتها تعبير عن وفاء والتزام ورؤية ، جديرة بالتحية والتقدير ، هذا فضلا عن أن الباحث شاعر له فى مجالات التعبير الفنى ابداعا وثقدا وتراسة باع طويل ، فقد كتب الرواية ، والمسرحية ، ونظم القصيد ، ورصد الظواهرات الفنية فى أكثر من دراسة أدبية ونقدية ، وهذا يطبقنا الى أنه يدخل الى « أحرش » الأغنية الشعبية الفلسطينية وهو مسلح بالممارسات المتنوعة ، والوعى الواضح فى مجالى الفن والفكر معا .

ان الأسباب الأربعة نجد جذورها ماثلة فى قول الكاتب (ص ٩٥) : « ان كلمة ثورة لا تعنى فقط حركة انفعالية تجابه حدثا معينا ، وان كان واقعا سينا ، وأنها هى نط من أنماط الحياة يلزم الإنسان ويرتبط به طرديا اذا كان الإنسان متحركا فعلا ، والشعر الثورى ، أو التعبير الثورى هو البعد اللغوى لثورة ، وإذا كان المقاتل مدفع الثورة ، والفلاح ساعدها الأيمن ، والعامل باتيها وصانع نهضتها ، فالشاعر هو خالقها ومبدعها . وإذا كانت الثورة تعنى التحول الكامل والشامل فى مسيرة الحياة اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا ، فإن الشاعر الثورى هو المجسد الحقيقى لهذا التحول ، ولذا فالشاعر الثورى يكاد فى اللغة والتعبير ما ينزغ التأثير فى عملية انتحارية ، وما يبخله العامل فى ورشة الثورة »

لقد صيغ هذا القول بعبارات حماسية ، لكنها لم تذهب بعيدا فى المبالغة الخطابية ، لقد اشار الى ثلاث حقائق أساسية تصلح ، من واقع فهم الكاتب لموقع الشاعر من الثورة ، لقياس جهده العلمى والفنى فى كتابه ، الذى نحن بصددده . لقد جعل من الشاعر خالقا ومبدعا للثورة ، ومن حق الشاعر ، وربما من واجبه ، بما أنه صاحب رؤية وتعبير عن الوجدان التاريخى لأمة ، أن يحفز بالثورة قبل أن تقع ، وأن يشارك فى تشكيلها بما أنه مجسد لعواطف شعبه وأفكاره . ولكن واقع الأغاني الشعبية ، التى سجلها الباحث واستشهد بها لا تضعنا أمام خالفتين مبدعين ، الا فى حالات نادرة جدا ، لا تصنع ظاهرة أو نا يثارتها ، وأكثرهم صدقا هو الذى يكتفى بالتسجيل والتصوير لما هو كائن بالفعل ، أى ما سبق اليه القرار السياسى أو الرأى العام الشعبى أو العمليات الفدائية ضد العدو ، ولعل هذا هو القدر المتاح للشاعر الشعبى حين يعيش فى الكويت ، أى على بعد نسبى من اتون الثورة ، وبؤرة العمل الفدائى . ان المعاشة العاطفية والفكرية هى القدر المتاح له فى اغلب الأحوال ، ان لم يكن فى جميعها ، ومن هنا كان من الصعب أن نعثر

على خالق أو مبدع للثورة ، وإن عثرنا على كثير من المصورين المرددین لما هو منتشر بين قطاعات من الرأي العام الفلسطيني ، أو العربي بوجه عام ، وليس هذا انتقاصا لموهبة الفنان الشعبي ، والوظيفة التسجيلية للفن ليست بالعمل الهالشي الذي يمكن الاستغناء عنه ، فحيث يكون الوطن مهددا بتغيير معالمه ، وتضليل الأجيال القادمة من ملامح انتمائه الاصل تكون وظيفة الفنان التسجيلي غاية في الأهمية ، لأنه يحتفظ « للواقع البديل » بحالة من الثبات والرسوخ تقاوم عمليات المحو والتزييف ، وتحمل الى الذين سيأتون شهادة موثقة من شاهد عيان ، بما قد كان ، على الحقيقة ، وانعكاسا للواقع المباشر . وهنا سنجد الصدق القزاح ماثلا في الحقيقة الثانية ، « من الحقائق الثلاث التي أشرنا إليها من قبل ، فالشاعر هو الجسد الحقيقي للتحويل الثوري ، من منطلق أن التعبير الثوري هو البعد اللغوي للثورة . ثم تأتي الحقيقة الثالثة والأخيرة ، وهي أن الشاعر الثوري يكاد في اللغة والتعبير ، وهذا صحيح تماما ورغم ما فيه من مثالية مصدرها أن حلمي الزواوي شاعر وأديب ، ومن حقه أن يشعر بنسبو رسالته ، وأن يكتشف لها روابط عضوية لا تقبل الانفصام ، تساوى بين إبداع قصيدة عن الثورة ، وبذل الدم في عملية فدائية ، وبذل المال الذي يعطى بذل الدم فرصته لبلوغ الهدف .

بعد مدخل عام يصور بعض سمات الأسرة الكويتية ، والأسرة الفلسطينية المقيمة بالكويت ، وعبر مضة فصول متتابعة ، يعرض الكاتب للأغنية الشعبية في الكويت ، بوجهها النضالي ، وقد أسعفته قدرته على نظم الشعر ، وخبرته بالدراسة الفنية ، في النجاة من منزلق خطير يهدد أكثر الدراسات الأدبية المعاصرة ، هو الاهتمام بالمعنى في الشعر ، وكان الشعر مجرد معنى ، أو معنى مجرد ، لا أهمية لتشكيله في قالب وبناء وصور وإيقاع له خصوصيته ، ونجا - مرة أخرى - من منزلق آخر لا يقل خطرا يقع فيه كثير من المهتمين بالدراسات الفلكلورية ، فالي الآن تعتبر هذه الدراسات ذات أساس مباشر ، أو هي فرع من الدراسات الاجتماعية والانثروبولوجية ، ومن هنا تعتبر النصوص الأدبية عند جبهة الدارسين في هذا المجال وثائق اجتماعية ، ذات دلالات طقوسية ، ورموز أسطورية أو تاريخية ، ومستويات تعبيرية طبقية أو سيكولوجية ، ونادرا ما يحدث ، أو لا يحدث مطلقا أن يتطرق هذا الصنف من الدارسين الى جماليات التعبير الأدبي ، بما فيه من لغة تصويرية ، وتكوين أيقامي ، وبناء فني يقوم على توظيف كافة معطيات اللغة والموسيقى والماتور اللفظي والمعنوي والشعوري ، ليصلح من هذه العناصر أغنية ، يقولها الشاعر ، وتزجدها الجماهير ، وكأنها نابعة منها . يبدأ الكاتب بداية منهجية منظمة ، إذ يعتمد الفصل الأول تحت عنوان :

« **بلاصغ الأغبنة الشعبنة الفلسطينية فى الكوئف** » ، وبقوف أساسا عند مناقشة المصطلح وما ىدخل فى نطاقه ، أو المفهوم ، حسب تعميره . وهنا ىفرق بين الأغبنة الشعبنة والأغبنة الفلكورة ، فالأولى ذات أصل ألبى بحث ، فهى — على قوله — متقدمة على الأغبنة الفلكورة ، « اذ أن الكثر من الأغانى الشعبنة تحولت على مدى الزمن الى أغان فلكورة » . وىحدد الكاتب نواىع أو حدود الوصف بالشعبنة ، فالشعب هو صاحبها ومؤلفها ومرددها أيضا ، وىقتبس قول بوليكافسكى : أن الأغبنة الشعبنة هى الأغبنة التى أنشأها الشعب ، ولىست التى تعيش فى جو شعبى . وفى مكان آخر ىذكر أنها تلك التى ىغنىها الشعب ، و تؤدى وظائف ىحتاجها المجتمع الشعبى . ولعل الكاتب ىبيل الى هذا الوصف الآخر ، لأن الأغانى التى سجل نصوصها لم ىبدها الشعب وإنما أفراد معروفون قد نسب اليهم ما نظفوا ، ومن هنا فانه ىضع معالم الإطار العلم للأغبنة الشعبنة بأنها ىجب أن تكون شائعة ، بالمشافهة ، أى لىس لها نص مدون ، ولكنها لىست بالضرورة مجهولة النسبة الى مؤلف معين ، غير أنها تكتسب قدرا من المرونة ، اذ تتمعدل باستمرار لتواجه الأنماط الجدبة فى الحاة والتعبير ، وهذه المرونة فى الكلمات ىوازنها قدر من المحافظة والثبات على الأسلوب الموسيقى الذى تستخذه . وبعء تحديد المصطلح والإطار العلم ، ىقرر الكاتب أن الأغبنة الشعبنة الفلسطينية ، سواء كانت من أبداع فرد ، وقام الشعب بأعاده إبداعها ، أو أبداعها ابتداء ، هى تاريخ نفسى واجتماعى للشعب الفلسطينى فى الكوئف ، منذ عهد النكبة ، وإلى عهد الثورة ، على اختلاف فى صور الضن ، ووحدة التطلع الى العوذة .

وفى الفصل الثانى ىهتم الكاتب بتقنم سجل واف للشعراء الشعبن

الفلسطينن فى الكوئف ، فىترجم لهم ، وىختار من أشعارهم ما يؤكء وجود الموهبة الفنية ، والاتسواء تحت لواء الصى البطولى فى التعبير عن الثورة . وفيما ىتعلق بالشطر الأول من محتوى هذا الفصل فانه ىقرر بحق أن الشاعر الشعبى سواء كان مؤلفا للنص ، أو محورا لنص ماثور ، فان محاولته هذه أو تلك تذوب وتتشكل من جدب حن تضاف الى الوجدان الشعبى العام ، الذى ىردها بسلىقته وىمنحها نكهتها المبهزة ، ثم انه ىفرق بين الشاعر والحداء ، ولىس الفرق قائمة على « حجم » الموهبة وهدا ، مع أهبة هذا الجانب ، وإنما على الشكل الفنئ وأسلوب الأداء أيضا ، فالشاعر الشعبى فى أدائه وحركاته ىتمثل عملا مبرحيا كاملا — كما ىقول — وىوحى للمسمعن انه عة أشخاص فى آن واحد ، ولهذا نجدة بغير حوارا بين السمرء والبىضاء ، وبين السىف والقلم ، وبين الفلاحة والمندبة ، وبين الصهونى والفدائى العربى ...

ويمثل له بهذا المقطع المثير من شعر « أبو جهل » ، وهو يجرى على هذا النحو (ص ٤٤) :

الفدائي :

يا خواجه يا غدار ارحل عن هذى الديار
الفلسطينى والله ثار وحطم جميع القضبان
الصهيونى :

لا تعمل حالك غشيم اليهودى ما هو لقيم
ليش ارضيتم بالتقسيم وتنازلتم عن بيسان ؟
الفدائي :

يا وافقاع السكين تشطر بلدنا شطرين
عكا بتكمل جينين وحيفا بتكمل بيسان
الصهيونى ؟

ليس صادرت الديار يوم خستنا ثار
كتبتوا فى الواقع احرار يوم هاجرتوا الاوطان
الفدائي :

بالقوة والاغتصاب اخرجتونا من الباب
مارستوا كل الارهاب ونبتقوا حتى التسوان .. الخ

والطريف فى هذا النموذج ان الشاعر لا يجعل موقف الشعب الفلسطينى الذى يمثل الفدائي ، انه يردد - على لسان الصهيونى - جميع الحجج الشائنة التى يتناولها الناس بمعاملة عن اسباب ضعفه الموقف الفلسطينى فى بعض مراحل النضال ضد الصهيونية ، فقد قبلوا ، او قيل بعضهم ، التقسيم ، وهجروا ، مدنهم وقراهم تحت ضغط الارهاب ، وتبدو هنا حجج الصهيونى اقوى من منطق الفدائي فى الرد عليها ، ولكنه فى الختام يقسم بدم الاحرار من الشهداء انه لن يعيد مأساة الرضا بتدخل الجيوش العربية ، وسيبادر الى استرداد وطنه ويشترية بالدم ، ضاربا عرض الحائط باتفاقيات الهدنة . ونلاحظ ان اليهودى ، او الصهيونى ، يعبر بلهجة فلسطينية خالصة ، نطمسها فى مثل : لا تعمل حالك غشيم ، ومثل : خذك بوبه من هالخد .. وهذه من سمات الشعر الشعبى الذى يفكر فيه الشاعر من خلال معجبه واساليبه التعبيرية خستى وهو يفضخ انكار الغرياء عنه .

اما الحداء ، فهو غير الشائنة طريقة ووسطا ، ووجود الحداء تقليد شعبى فلسطينى يرتبط باحياء الحفلات والاعراس للترفيه عن الحضور ، وقد استمر هذا التقليد وصحب التجمعات الفلسطينية اينما توجهت واستقرت ، ولكن من الملاحظ ان تختلف موضوعات الحداء ، التى لم تعد نغما ومنحما وغزلا ، وانما ترنيدا لشعارات الثورة ، وشحنا لشاعر

المحتفلين بمعاني الوطنية ، والارتباط بأرض فلسطين . والمعتقد الا ينفرد
حذاء بالانشداد ، وانما يتقاررى رجلان في تبادل القول ، حتى يشهد
السامعون لأحدهما بأنه يبرز صانعه .

وفي هذا الفصل يسجل الكاتب تراجم موجزة لأهم شعراء الأغنية في
الكويت معرّفاً بأسماهم وكناهم ومواطنهم الأصلية في فلسطين ، وتاريخ
تجربة كل منهم مع الشعر الشعبي ، وأهم هؤلاء الشعراء والحداثين :
**أبو جمال ، وأبو أشرف وأبو البيك ، وأبو موسى ، وأبو سائد ، وخالد
راشد ، وأبو عنان .**

بعد هذه « الأرضية » التمهيدية المهمة ، تبدأ الدراسة الفنية في
ثلاثة فصول على التعاقب ، يقف أولها عند **الارتباط الفنية للأغنية الشعبية**
وقد وقف الكاتب عند أربعة عشر نمطاً ، أو شكلاً فنياً ، مثل :
الدلعونا ، والزجل ، والعتابا ، والمجنا ، وغيرها ، مما سنعرض له
فيما بعد ، وفي تاليه ، وهو الفصل الرابع يرصد الجوانب الموضوعية في
هذا الشعر ، وهو يضعه تحت عنوان : **الوجه النصالي للأغنية الشعبية
الفلسطينية في الكويت** ، ومن الواضح أن عنوان هذا الفصل هو بذاته
عنوان الكتاب ، وهذا خطأ في التصور ، لأنه يعني — على الأقل بإيجاء
هذا العنوان — أن هذا الفصل هو جوهر الدراسة ، وأن الفصول
الأخرى على هامشه أو مجرد توطئة إليه ، وليس هذا بمقصود للكاتب ،
وهو ليس بصحيح أيضاً ، فالحق أن الفصل الذي عقده لارتباط الأغنية ،
أو أشكالها وأوزانها ، وعلاقة هذه الأوزان ببحور الشعر العري المعروفة
هو أكثر فصول هذه الدراسة أصالة ، وأدلى على الخبرة ، ويمثل إضافة
حقيقية في مجال دراسة الأدب الشعبي ، والأغنية بوجه خاص . أما
الاهتمام برصد الجوانب الموضوعية في الأغنية الشعبية فانه اختار له أن
يبدأ مع انطلاقة فتح سنة ١٩٦٥ ، مروراً بهزيمة خزيان ، ومعركة
الكرامة ، وحوادث أيلول في عمان سنة ١٩٧٠ إلى أن يصل إلى كلب ديفيد
وأحزان الفلسطينيين في مواجهتها وعزمهم على الاستمرار في نضال العدو
بالدعوة إلى الصمود واستمرار الجهاد . ولعله من حق الباحث — أي
باحث — أن يبدأ في دراسة ظاهرة ما في الوقت الذي يراه مناسباً لرصد
ملاحم الظاهرة وقد تشكلت تلك الملاحم . وتحدثت القسامات ، واختيار
انطلاقة فتح هو ما يناسب العنوان الذي اختاره لدراسته الممتعة ، ولكن
هذا المعنى كان سيتأكد ويبرز بصورة أعمق وأدنى للالتئاع لو أنه رجع
بداية البداية ، أي منذ صار في الكويت تجمع فلسطيني له ملامحه
المميزة وأغانيه المعبرة عن وجدانه أحلامه . ومن الصحيح أنه أشار
إلى عهد بكاء الاطلال (ص ٥٣) ولكنها إشارة عابرة وتقديرية ، هذا
فضلاً عن أن بكاء الاطلال ليس معناه سلبية الفضل أو انعدامه .

في آخر فصول هذه الدراسة يلقي الكاتب نظرة شاملة على النماذج الكثيرة التي سجلها ، ويحاول استخلاص « السمات الفنية » المشتركة ، وهو بذلك يجمع بين حصاد الفضلين السابقين من الأنماط أو الشكل ، والمحتوى . في مطلع أحصائه وتحليله لأنماط الأغنية الشعبية الفلسطينية في الكويت ، يذكر **حلمي الزواتي** أن هذه الأنماط تزيد على الثلاثين نمطا ، ولكنه من واقع الرصد العلمي لواقع الأغنية ، ومع أنه أشار إلى أربعة عشر نمطا ، أو وزنا ، تكاد تنحصر في سبعة أنماط هي الأكثر انتشارا . وننبه هنا إلى أمرين ، أولهما أنه لا أهمية لحصر الأوزان مرتبطة بالأغنية « في الكويت » ، فهي بذاتها أوزان الأغنية الشعبية متحررة من هذا التقيد الذي لاحق عنوان هذا الفصل مجازاة لعنوان الكتاب ، وثانيهما أن الشعر الشعبي في هذا المجال يسلك نفس الطريق الذي سلكه الشعر العربي ، وفي كتاب « **المرشد إلى أشعار العرب** » **للدكتور عبد الله الطيب** ، أحصاء للأشعار القديمة ، موزعة حسب أوزانها ، التي ستظهر أن الستة عشر بحرا شعريا لم تكن جميعها مستخدمة بنفس النسبة ، وأن الشعراء آثروا منها ستة أوزان فقط ، لم يتجاوزها إلا عدد قليل من الشعراء في عدد محدود من القصائد .

ومهما يكن من أمر فإن الكتاب يسجل سبعة أنماط يصفها بأنها الشائعة ، وهي : العنابا ، والشروقي ، والطلعة ، والدلعونا ، وزريف الطول ، والجفرة ، واليادي . وهو يقرر أن الفروق بين هذه الأنماط مستقرة وأن تكن محصورة في سلوك الشاعر الشعبي مع اللهجة ، فهو يمد بعد الانساز ، أو الأصوات ، ويسرع في أداء بعض الكلمات ، ليتوافق مع نمط من هذه الأنماط . كما يقرر أن الباحث في مجال الأغنية الشعبية ليس باستطاعته أن ينتهي إلى نتائج حاسمة ونهائية في تخطيط ما ينتهي إليه من القصائد الغنائية ، لأن طريق المشاهدة غير مأمون ، فمع اختلاف الرواة ، واختلاف المناسقات ، واختلاف طريقة الأداء : (وربما اختلاف الزمن أيضا) يتم تعديل الوزن بالزيادة أو النقصان . ويقرر الباحث أخيرا أن بعض الأوزان أو الأنماط يكاد يتحدد بموضوع معين ، وهذا أوضح ما يكون في الدلعونا ، الذي اقترن حركيا بطلقات الحكمة ، وموضوعيا بالفزل ، وجغرافيا بشمال فلسطين ووسطها ، ومع هذا فإنه ظهر في الكويت مغائرا المكان وتغنى بالمعاني البطولية ، مخترقا موضوعه التقليدي ، وهذا **إبراهيم الشرف** يرفض الحكم الذاتي بوزن الدلعونا :

شعبنا يرفض للحكم الذاتي ، مهما بالضغفة تسكب بلواتي

بل لازم اني ارفع رأياتي من فوق القدس بارضي الحنونا

ومن الواضح أن الدلعونا بمقاطعها الطويلة البطيئة ، وحرصه على النون والالف المجدوة كثافية أنين لهذا الفن لا يناسب التعبير الثوري ، فالألف المجدودة مع النون تجسد الأنين والحزن ، والوزن الكثير التفاعيل يتسم بالبطء ، ويصطلح للموضوعات الرزينة النجادة ، كالمدح والثناء ، ونادرا ما يستجيب لترقيص القوافي على إيقاع الحركة السريعة أو التصفيق . ومن هنا يبدو الزجل أكثر استجابة لشاعر الأغنية الشعبية . ويمكن أن نوازن بين البيتين السابقين من وزن الدلعونا ، وهذين البيتين من الزجل ، ليتأكد لنا ما نريد :

بدنا نحكى ، وبدنا نقول ما بدنا هكى وطبول
بدنا نحرر بلدنا وهذا كلام المعقول

وهنا لابد من إيضاح — بشأن هذين البيتين — للقرارئ غير الفلسطينيين بخاصة ، فقد يومهم البيت الأول بأن في معناه شسينا من التناقض ، إذ كيف يعلن الشاعر رغبته في أن « يحكى » ثم يرفض « الحكى » من الآخرين ؟! وقرائن الاستخدام الشعبي لهاتين الكلمتين ترفع عن البيت ، يهلم الاضطراب أو التناقض ، فحين يقول الفلسطيني ، ومثله أبناء بلاد الشام بوجه عام : بدنا نحكى ، فانه يعنى : نريد أن نكشف الحقائق وننتصرح . أما حين تقترب سياق الاستهجان : « متبدنا حكى » ، فانه تعنى : كناثا ثرثرة واضاعة وقت في الكلام . هذه ملاحظة نبديها ، ولعلها تطلعنا على أمر آخر ، هو حاجة الكتاب الى بعض الهوامش التي تعين القارئ من غير ذوى الخبرة باللهجة الفلسطينية ، الذي ستوقعه طريقتة في القراءة في ليس كبير بالنسبة للأوزان ، وخطا كثير بالنسبة للجماعى .

وهكذا يضى الكاتب مع سنائر أنماط الأغنية الشعبية ، محددا أهم الملامح العروضية ، ودرجة الانتشار بين الشعراء ، وقدرة هذا النمط على استيعاب ما هو يصده من الأغاني الوطنية . وقد يشير ألى ملاحظة بعض أوزان الشعر الشعبي بالأوزان الشعر النضيب ، وبعض الأساطير بين « زريف الطول » و « دلعونا » (ص ٧١) .

وكما أشرنا من قبل ، فان الكاتب في مجال الرصد الموضوعى ، أو محتوى القصيدة — الأغنية النضالية ، يبدأ باتطلاقة ثورة فتح ، ويسجلها أبو أشرف في مطلع واحدة من أغانيه :

في واحد يناير في الخمسة والستين والناس كانوا بلهو ولعب مشغولين
كانوا رجال الفتح سهرانين وأعلنوا القوة بصوت انفجارات

وقد سلك أبو فراس نفس الطريق في تسجيل نصر يوم « معركة الكرامة » ١٩٦٨ ، الذي اهتز الوجدان الفلسطيني ، والعربي ، يقول :
بعد ما طوفان النكبة غمرنا جينا بأذار بكرامه وغامرنا
لصتى انفسود وانلطم غمرنا وانصلى الجمعة في قدس العرب
ويبدو أن الشاعر الشعبي يهتم بتسجيل تاريخ الأحداث الوطنية ، وهذا تقليد عربي قديم ، التاريخ بالشعر ، يؤكد أن الشعر ديوان العرب ، وأنه محتوى الذاكرة الشعبية . وهذا ما قلعه أبو أشرف بالنسبة لحرب أكتوبر :
ياباديين الحرب في ستة الشهر ع الناهيين الأرض ما يخفى الأمر
ثم يتحدث عن الجيوش العربية الملتحمة بالقتال مع العدو على أنها جيشه ، ونسوره :

وجيشنا مع جيشكم يوم التحم وقوادكم انعموا وانصابوا بصم
وكل جندي منكم يدينو كفر وجيشنا في سينا عمل أكبر هجوم
واسطورتك صهيوني حطمها عوم وانسورنا فوق الجولان اتحوم
والرعب في قلوب الأعدى انتشر

وهنا يقدم شاعر الأغنية الشعبية سجلا وإمينا لكل ما يمر بالنضال الفلسطيني من أمراح النصر وأحزان الانكسار ، يدافع عن مواقف بني وطنه ، ويندد بمن يخرج على أهدافهم ، فيهاجم اتفاقية سيناء ، وكيسنجر ، وزبارة السادات للقدس ، واتفاقية كامب ديفيد ، ومعركة تل الزعتر ومحاصرة الفلسطينيين ، والحكم الذاتي ... الخ .

وفي الختام ، فإن الكاتب ، في آخر فصول كتابه يرصد ويحدد أهم السمات الفنية للأغنية الشعبية الفلسطينية ، ولا أهمية — مرة أخرى — لتقييم هذه السمات بأنها في الكويت ، لأن هذه الملامح عامة ملاصقة أو ملازمة للتعبير الشعبي ، سواء في الإقناعات ، وفي الحرص على الطابع الجماهيري ، بمعنى التعبير عن الوجدان العام ، واقتباس مقولات شائعة بين الناس ، والاعتماد على ترديد الناس بعامة لهذه الأغاني . وفي هذا الفصل يوصل الباحث أوزان الأغنية الشعبية بنسبتها إلى مجور الشعر العربي المعروفة ، ثم يحاول تصنيف المعجم اللغوي للأغنية الشعبية من حيث مستوى التعبير الذي يتحرك ما بين الفصح والتعويل على اللهجة ، وما فيها من خصوصية صوتية مثل الكشكشة والمنعنة ، وما تتضمن من بقايا اللغات الدائرة ، كالآرامية ، والسريانية ، وغيرها من اللغات الحية .

لقد أدى الكاتب خدمة جليلة للتراث الشعبي الفلسطيني ، وهي خدمة تضاهي إلى أوجه الفضال الواجب للحفاظ على شخصية الوطن وتمييزه في وجدان أبنائه ، وقد وفي بحقه من الوجهة الفنية بما أغناه وأرساه على أصول من الوضوح بمتطلبات الدراسة الفنية المنهجية .

الجانب الأخر من النهار

محمد الشربيني



المشهد الأول

حجرة سكرتيرة المدير العام .. باب في اليمين يؤدي الى الخارج .. باب في اليسار يؤدي الى حجرة المدير العام .. لجة حراء فوق الباب مضادة .. لافتة بجوار هذا الباب بخط كبير (المدير العام) مكتب في منتصف الحجرة تجلس اليه السكرتيرة .. على المكتب تلفون .. في ركن من الحجرة مكتبة صغيرة .. دولاب .. الخ ... تفتح الستار والسكرتيرة تدق بأصابعها على الآلة الكاتبة .. يبدو انها تعمل يدخل عبدالله ..

عبد الله : صباح الخير يا سمعان ..

السكرتيرة : (دون أن ترفع نظرها) أي خدمة يا أفندم ؟

عبد الله : آيه يا سمعان .. مش عارفاني والملا آيه ؟

السكرتيرة : مش واخده بالي .. أي خدمة ؟

عبد الله : بصي لي كويس ياسمعان .. بصي لي كويس وحياتك ؟

السكرتيرة : (بتعجب) فيه آيه يا أستاذ ؟

عبد الله : حتى افنى كمان .. مش ممكن (لنفسه) دا آيه اليوم اللي مش فايت ده .. الناس بقت بتنسى بسرعة .. أنا عبد الله ياسمعان .. مش عارفاني ؟

السكرتيرة : أسفة .. مش واخده بالي .. حضرتك تعرفني ؟ !

عبد الله : الله .. ٥٢ .. أنا زمايل ..

السكرتيرة : لكن أنا ماعرفتشك يا أستاذ ولا عمري شفكت قبل كده !

عبد الله : ازاي .. أنا زمايل !

السكرتيرة : زمايل نين .. هننا هنا في الشركة ؟ !

عبد الله : أيوه طبعا في الشركة !!

السكرتيرة : ازاي هننا في الشركة وأنا ماشفتكش قبل كده !!

عبد الله : ما شفتينش ازاي .. دا أنا نعرف بعض من ٣ سنين !

السكرتيرة : على العموم .. أي خدمة ؟

عبد الله : ياه .. للدرجة دى .. طيب .. أنا .. أنا عايز أقابل سيادة المدير ..

السكرتيرة : (تعود لعملها) مش شايف اللبنة الحمراء .. سيادة المدير مشغول ..

عبد الله : في عرضك بلاش كلمة مشغول دى .. يا أما مشغول يا أما ما يعرفينش .. ولا واحد فافقي .. كله ملان .. حرام عليكم ..

السكرتيرة : قللت لك مشغول وعنده اجتماع ومش ممكن يقابل حد ..

عبد الله : هي اكليشعات في كل مكان أروح له .. اجتماعات .. مشغول .. عند السيد الوزير ..

السكرتيرة : لو سمحت ..

عبد الله : (نالرا) ما اسمحش انا خلاص زهقت .. انا ها أقعد استغناء لسا يفضى ..
أما أشوف آخرتها في اليوم اللي مش فابت ده .

السكرتيرة : ممكن سيادتك تكتب طلبتك وأوعدك انى هاعرضها عليه لسا يفضى .

عبد الله : أنا لازم أحل المشكلة دي دلوقت .. ما هو يا حلها يا روح المورستان أنا مشكلتى
صعبة جدا يا أنتم .. ياريت حضرتك تتصرق ..

السكرتيرة : وبعدين ممالك .. أنا قلت لك التصرف الوحيد اللي ممكن تعمله ..

عبد الله : ما هو مذكرة مش ممكن .. اكتب أقول فيها ايه .. أنا مشكلتى يا سما ...
يا مدام ..

السكرتيرة : وبعدين ممالك يا استاذ ممكن أشوف شغلى ..

عبد الله : خلاص .. حاضر .. التفضل حضرتك شوق شغلك .. خلاص أنا قاعد اموره ..
(لنفسه) بقى مش عارفاى يا سعاد (لنفسه) والله ما أنا منقول من هنا
الا لسا اتقابله (يجلس والسكرتيرة تواصل عملها .. بعد لحظة) أصل أنا
مشكلتى صعبة مش لا قيلها حل .. أنا مشكلتى تصعب على الكافر ..

السكرتيرة : (بهدة) وبعدين ؟ !

عبد الله : أصل أنا مش عارف اهلها والله ..

السكرتيرة : ممكن حضرتك تتفضل وتيجى وقت ثانى يا استاذ .

عبد الله : لا .. أجوك أنا مش ممكن أمشى من هنا الا لما تدونى فلوسى ..

السكرتيرة : فلوسك .. ؟

عبد الله : (وقد سعد باستنهاها) أصل أنا لما رحت اقضى مرتبى ..

السكرتيرة : (مقاطعة) ممكن الكلام ده تقوله للمدير .. سيبنى أشوف شغلى أرجول .

عبد الله : (وقد أحبط) أه .. شوق شوق زى ما انت مايزة (يبتعد عنها) طب اععمل
ايه دلوقت .. اشكى لئين بس يا ربى (يقترب من مقدمة المسرح) أصل أنا في
الحقيقة رحت ..

السكرتيرة : يا استاذ .. أرجوك .. أرجوك .. مايزة أخلص شغلى ..

عبد الله : الله .. ما أنا سايبك تشغلى .. هوه أنا ماسكك .

السكرتيرة : أنت نازل رفى من أول ما دخلت هنا .

عبد الله : ما انت واخدة على كده .. هى أول مرة .. ما احنا طول عمرنا بتزعى ..
اسمى بقى .. بلاش الشغل اللي بتلعبه على ده .. هو شغل المكنة ده
شغل ..

السكرتيرة : يا استاذ ..

عبد الله : ما هو أنت لازم تسمعى معنى لازم تسمعى ..

السكرتيرة : يا أفندم أنا مش فاضية .

عبد الله : أفندم ايه ياخنى .. بلا أفندم بلا زفت .. خليكى دوفرى يا سعاد ..

السكرتيرة : لا .. انت زودتها قوى .. يقولك مش فاضية .

عبد الله : هو مين فينا اللى فاضى .. كلنا مشغولين .. المدير مشغول .. سكرتيرة المدير مشغولة .. أمين الخزانة مشغول .. الماون مشغول أنا أهو مشغول ..

السكرتيرة : يظهر المسايسة مش هاتجيب نتيجة معاك .

عبد الله : مسايسة .. مسايسة ايه بقى .. انت فاكدة نفسك ايه .. فاكدة نفسك فين .. فى اسطنبول ؟

السكرتيرة : انت بتزعى ليه ؟

عبد الله : الله .. هو أنا برشه اللى زعقت .. ما انت قاعدة تزعى من الصبح المدير مشغول .. عنده اجتماع .. ممكن تقدم مذكرة .. ممكن تسنى بكرة .. أنا مش فاضية .. (بعد لحظة) مش عارفانى يا سعاد .

السكرتيرة : انت عايز ايه بالضبط .

عبد الله : مش عارفة أنا عايز ايه بالضبط .. عايز حضرتك تخرسى خالص وتسميعنى لحد المدير ما يغنى ..

السكرتيرة : لكن ..

عبد الله : ما هو لازم تسميعنى .. أنا لازم أفضض عن نفسى ..

السكرتيرة : يا أسفاد ده مكتب المدير العام .

عبد الله : يا ست سعاد خلى عندك شوية انسانية واسميعنى ..

السكرتيرة : أما والله شيء بارد .. انت بتشتنى يا أسفاد وعايزنى اسمعك ... انت .. انت تعرفنى منين .. قاعد تقولى يا سعاد يا سعاد .. ايه ..

عبد الله : خلاص .. قلت خلاص .. انت ماعدكش ضمير ولا احساس .. خلاص ما فيش حد أدنى من الإنسانية .. قلتك أنا عندى أشكال صعب قوليلى ايه هو .. مشكلتك ايه يا أسفاد علشان نحلها لك (تجلس السكرتيرة وقد أميتها محاولات أسكتانه بعد لحظة) أنا رحت أبيض مرتبى آخر الشهر ما لقيتش مرتبى .. عمرك شفت موظف فى الدولة يروح يقبض مرتبه ما يلاقىهوش .. انتى ما بتقوليلنى حاجة ليه ؟

السكرتيرة : (تشيح بوجهها عنه) ممكن تسيبنى أشغل وألا انه لساعى يخرجك بالقوة ..

عبد الله : قوة .. هى فيها قوة .. لا .. دا انت زودتها قوى .. لا اسمعى .. أنا ما سمحكيش تهيننى أبدا ..

السكرتيرة : يوه .. (تنادى) يا مهبود ..

عبد الله : والله انت ما عندك ضمير ... والله انت ما عندك دم .. دى آخرة المعيش والملح .. افض ..

السكرتيرة : (تنادى) يا محمود ..

عبد الله (يقلدها ساخراً) يا محمود .. يا محمود .. رد عليها يا خويا .. رد عليها يا محمود .. اللعبة مش مهبها يا محمود .. ما ترد رد فيك مدفع .. ولا رد فى أنا .. أنا خلاص مش لاقى حد يفهم مشكلتى .. هو اليوم ده باين عليه من أوله .. أنا كنت عملت ايه بس ياربى (تهم السكرتيرة بضرب جرس بجوار مكتبها) اسمعى .. ما تهديش ايدك للجرس أحسن والله أقطعها لك .. ابعدى ايدك خالص .

السكرتيرة : ايه الملى أنت بقوله ده .. أنت ازاي ..

عبد الله : زى ما بقولك .. عايزة تندهى محمود اندهى محمود .. عايزة تلعبى تلعبى .. انما تضربى الجرس . أنا ودانى ما تستعملش .. ودانى مليانة انوبيسات وتروموايات وعريبات .. كفاية الكلاكسات .. كفاية صفارة المقطر ولا الطيارات ولا الراديو الللى عمال يزن ليل ونهار .. كفاية انكم كلتم مشغولين مافيش حد عايز يسمع مشكلتى ايه .. (وكان قد أمسك رأسه بين يديه) كفاية .. كفاية يا عذبة الانسانية ..

السكرتيرة : (ثائرة) يا محمود يا زفت .

عبد الله : يا محمود يا زفت .

السكرتيرة : أنت يا محمود يا زفت .

عبد الله : أنت يا محمود يا زفت رد عليها (يدخل محمود) .

محمود : أيوه يا ست ه .. هو النور مقطوع واللا ايه .. ما بتفريش جرس ايه ؟

عبد الله : ايه ياس محمود .. ساعة الست تنده عليك .. يا محمود يا زفت .. يا محمود يا زفت .

محمود : ايه ! !

عبد الله : ايه الملى ايه ؟ ما هى الملى قالت زفت ..

السكرتيرة : خرج الراجل ده برة ..

محمود : إنا زفت يا ست هانم ؟

السكرتيرة : أنا ما قلتش عليك كده

عبد الله : ما قلتنى .. طب والله العظيم ثلاثة قالت عليك يا زفت .. يا كدابه .. ها تدخلنى النار حدف (للسكرتيرة) مش بتكرى انك تمرغينى (لمحمود) وقالت عليك حاجات تانية كتير ..

محمود : قالت حاجات كتير ؟

السكرتيرة : أسبع .. أنا رايحة التواليت .. أرجع بالاقش الجدد ده هنا .. ونبه على المعاون أن توجيهات السيد المدير العام ان مافيش حد من الاشكال دى يدخل الشركة فاهم (تخرج) .

عبد الله : (يأخذ محمود جانبا) شئت بقى يا أبو طه .. بتشتبك ويعددين عايزة توقمنى
ليك .

محمود : سيبها ما أنا عارف أصلها وفصلها وينمشى مع مين وعارف أبوها وأميها وخالتها
وستها وعارف كمان ساكنة فين (يهمس له) تعرف ساكنة فين ؟ فى المساكن
الشعبية وعمرها ما ركبت تاكسى وبتشعبط فى الاتوبيسات وكل يوم جمعة الصبح
بتطلع المراتب فوق السطوح وبتنشر الفسيل فى البلكونة الظهر .. الله انما انت
مين .. واية اللى عرفك بى ؟

عبد الله : ايه مش عارفنى انت كمان .. مش انت برضه أبو طه ..

محمود : أيوه أنا ياسيدى .. سيبك من شكلى دلوقت .. مايفركش المنظر .. أنا اسطى
جزمى أجبك (يهمس له) غير انى أنا بشتغل فى الالهن السرى بتاع الشركة ..
مش عايز لك جول جزمة أرخص من السوق جنبه .

عبد الله : جنبه !

محمود : بس انت تعال واحنا نتفق .

عبد الله : ما احنا اتفقنا قبل كده .. احنا ها نعيد يا نيسى .. أول ما اتقبض على طول
ها ورد لك ..

محمود : تقبض .. انت لسه ما تيفتشى

عبد الله : اتقبض مين .. ما أنا هنا علشان كده .

محمود : مش فاهم .

عبد الله : رحت اتقبض يا سيدى ما لقيتش اسمى فى كشوف المرتبات .

محمود : ازاي ده .. مش ممكن .. دا انت تشكى ..

عبد الله : طب ما أنا جاي الشكى اهو ..

محمود : هنا .. هو انت مستوظف هنا ولا ايه ؟

عبد الله : طبعا موظف هنا .. ايه مش عارفنى .. ما شفتيش قبل كده ؟

محمود : ابدا .. أول مرة أشوفك يا حلوة .

عبد الله : غريبة .. ازاي .. أمان أنا عارفك ازاي .. وعارف السكرتيرة اللى كانت
هنا ..

محمود : يا راجل قول كلام غير ده ..

عبد الله : ومين اللى عليه خبسة جنبه من حساب الجزمة القديمة .. مش أنا .. ؟

محمود : خبسة جنبه ؟

عبد الله : مين اللى كل يوم تجيب له الجرائد وتلخد بقية اللسان ؟

محمود : هو أنا اللى يأخذ بقية اللسان .. ده بتاع الجرايد ..

- عبد الله : يعنى عرفنى ؟
- محمود : لا .. بتقول عليك خمسة جنيه ؟
- عبد الله : ايوه من حساب الجزمة .. انت ناسى
- محمود : يمكن انا ناسى .. لكن ناسى ازاي .. وهو ده معقول ما اعرفكش ..
- عبد الله : طبعا مش معقولة .. ما هو يا اها انا بخرف يا اها انا بعلم .. انا بعلم ..
والنبي يا محمود .. شوفنى صاحي ولا بعلم ..
- محمود : بلعلم ايه يا استاذ (يلكزه) .
- عبد الله : يعنى انا صاحي .. واللى قدامى ده واقع مش حلم .. حقيقة مش وهم يعنى
انا بخرف ..
- محمود : بعد الاثر يا بيه .. فكر بس .. فكر تكون غلطان فى المصلحة .. البلد ما هى
مليانة مصالح .. تكونش ..
- عبد الله : (مقاطعا) لا يا سيدى ما غلطتش .. هى دى المصلحة اللى انا بشتغل فيها ..
انتم هاتهلونى .. طيب المدير اللى هنا اسمه عبد القادر عبد الرازق برسى ..
مش كده ؟
- محمود : تمام !
- عبد الله : خلاص .. تبقى دى مصلحتى .. وانا منكك من اللى بقوله زى ما انا منكك
انك محمود سحب العامل اللى بيشغل هنا وانك تسكن فى شارع المروبة
هارة نصر الدين ؟
- محمود : كلام مضبوط من اوله .. انما انا عمري ما شغلتك هنا !
- عبد الله : يبقى انت اللى ناسى
- محمود : ناسى ازاي يا استاذ .. والست السكرتيرة ناسية ؟
- عبد الله : انا هاتجنن .. ايه اللى بيحصل ده (يفرج المدير من الحجرة على اثر الزعيق) .
- المدير : ايه الدوشة الى انتم عاملينها دى ؟
- عبد الله : كويس .. استاذ عبد القادر .. سيادتكم عارفنى مش كده ؟
- المدير : لا يا ابني .. فى حاجة ؟
- عبد الله : (بحزن) الله .. لا حول الله .. مش عارفنى ازاي .. انا موظف عندك هنا !
- المدير : عندى هنا .. وازاي انا ما عرفش .. جاي لنا هنا جديد ؟
- عبد الله : انا هنا يا بيه مع سيادتك من سنتين ..
- المدير : ايه الكلام الغريب اللى بسمعه ده ؟
- عبد الله : (ضاربا كفا بكف) يادى اليوم اللى مش فايت .. يابيه انت كنت آخر امل لى
.. مش ممكن .. حضرتك افكر .. دا انت عاطينى علاوة تشجيعية السنة
اللى فاتت .

المدير : انت متين يا ابني ؟

عبد الله : من هنا يا فندم ..

المدير : من هنا فين ؟

عبد الله : انا من مصر يا بيه .. خدت اجازة ١٠ ايام من يوم ٢/٢ لحد ٣/٢ وحضرتك اللى جوازتلى عليها .. جيت من الاجازة ما لقيتش اسى فى دفتر الحضور والانصراف .. رحت الخزانة علشان اتقبض مرتب فبراير بالقيش اسى فى كشف الماهيات .. الماوان عايز يخرجنى بره .. جيت على سيادتكم على طول .. السكرتيرة انكرت انها تعرفنى ومش راضية تخلينى اقبال حضرتك ..

المدير : انت متأكد يا ابني من الكلام اللى انت بتقوله ده ؟

عبد الله : طبعا متأكد زى ما انا متأكد من سيادتك .

المدير : دى مسالة غريبة .. انا شخصيا ما اعرفكش .. هجرى ما شفتك هنا .. فكر يا ابني .. افكر انت كنت بتشتغل فين ؟

عبد الله : هنا والله يا فندم .. يا ريتنى ما خدت الاجازة .

المدير : مش حكاية اجازة .. انت مش موظف عندنا .. انت ها تشككنى فى نفسى .. ولا ايه ؟ .. لو عرفنا انا مش واخد بالى .. طيب الساعى ده يعرفك ؟

محمود : (مبهلا) لا يا بيه .. اول مرة اتسوفه .

المدير : بتقول السكرتيرة ما عرفكش وطبعا الماوان والصراف ؟

عبد الله : تمام يا بيه .. انا انا متأكد انى بتشتغل هنا وفى قسم الشؤون الفنية ورئيس القسم بتاعنا الاساذ مسعود ، ومعايا فى المكتب الانسة عزة المشدو والاستاذ بركات .

المدير : ايوه صح .. بس ده مش دليل يا ابني انك تعرف الاسماء وهم ما يعرفوش حاجة عنك .

عبد الله : يا بيه دا انا مقدم لحضرتك مشروع برفع الكفاءة الفنية ..

المدير : (مقاطعا) بالتاكيد قسم شئون العاملين ماعدوش اى مستند او قرار بيدل على انك بتشتغل معانا ؟ !

محمود : (مبهلا) يا سمادة البيه .. دى اول مرة تسوفه .. يظهر (يشهر) بعلماية الجنون) .

عبد الله : يا محمود عيب .. انا مش مجنون .. مش مجنون يا بيه .

المدير : يا ابني الشركة ما تعرفكش .. احنا آسفين ..

عبد الله : اما حاجة غريبة .. طب وبعبين .. اعمل ايه يا بيه ؟

المدير : انا مش عارف .. انت بتسالنى .. اسال نفسك يا اخى .. روح استريح فى بيتكم .. فام يمكن تفكر لما تصحى .

عبد الله : أنا متأكد

المدير : خلاص أنت متأكد واحنا مش متأكدين ..

عبد الله : يا سعادة البيه ...

المدير : (مقاطعا) قلنا خلاص .. أنت تعيده ولا ايه ؟ .. أنا مش فاضيلك .. عرفه طريق الباب يا محمود (يدخل حجرته) .

محمود : (مبجلا) حاضر يا بيه .. يا لله يا أستاذ .. مش عايزين مشاكل تانية .. والله أنت صمبت على قوى ..

عبد الله : أنا مش قادر أصدق الملى بيحصل ده !

محمود : لا صدق يا أستاذ .. صدق .. بيحصل في زمانا ده العجب .. على العموم روح أنت وافكر كويس .. ورينا يهديك ..

عبد الله : (منهارا) أنت فاكركنى بخرف .. فاكركنى مجنون !

محمود : مش تصدى يا أستاذ .. أنا برضه في خدمتك .. تجبلى الحبل وقت ما تحب .

عبد الله : معنى ايه ؟ .. ما فيش حد عارفنى .. أعمل ايه .. الكل بينكرنى .. الكل بيجهلنى !

محمود : تكتب العنوان معاك يا أستاذ ؟

عبد الله : (مواصلا) بيجهلونى ليه ؟ .. حصل في الدنيا ايه .. دماغى .. راسى بتدور .

محمود : تكتب العنوان معاك يا أستاذ ؟

عبد الله : (وهو يخرج) عارفه .. عارفه ...

محمود : عارفه .. لو كان عارفه بصحيح يبقى كلامه مظلوط .. معنى كان بيشتغل هنا .. إيا والله حاجة تنخول الدماغ .. الواحد مخه ها يطق .. لكن ازاي .. ازاي ما نمرقوشى كلنا .. حقا دى تبقى نكته .. نكته بايخة قوى (تدخل السكرتيرة) .

السكرتيرة : أخيرا خرج .. دى حاجة تعرف ..

محمود : والله صمب على يا مدام .

السكرتيرة : يا مالى زيه كتير .. مخم طق ..

محمود : انما يقولوا دا من كتر النكاه يا مدام .

السكرتيرة : وده باين عليه نكاه ده !

محمود : انما شكله كويس .. !

السكرتيرة : ما هو ده السم في العسل ..

محمود : حرام عليك يا مدام ..

السكرتيرة : حرام .. التصايب ما هي جاية من السمكت على الناس اللى بالشكل ده ... ما فينه زيه ميات في الشوارع .. مش عارفه ما بيلموهمش ويأخذوهم في مستشفى يعالجوهم ليه .

محمود : رينسا يكون في عونك .. دا ما اقتنعتش إلا لما المدير خرج ..

السكرتيرة : خرج .. ما سلاش على ؟

محمود : لا .. صاحبنا تمد يزق .. قاله بالسلاية .. يس ده عارف اسمائنا ..

السكرتيرة : أنت مش عارف اسم سعاد حسنى

محمود : أيوه .. يس دى مشهورة ..

السكرتيرة : أنت ها تعقد تسابير وأنا ورايا شغل .. روح هات لى قهوة مطبوظ

محمود : والله ما في حاجة مطبوظة اليومين دول يا مدام

انظلام

المشهد الثانى

صالا في منزل عبد الله .. عبد الله يدخل مرتباً على كنبه في منتصف الصالة بعد أن فتح باب الخروج بفتاح ويضمه الآن في جيبه ويرى ذلك كله بوضوح ويطلع هذاله .

عبد الله : ياه .. أخيراً وصلت البيت .. ايه اليوم اللى مش غابت ده يا ربى .. يا سلام .. المهم الواحد يستريح في بيته ويأكل لقمة ويمسدين تفكر في حل .. يا ترى بتطبخى ايه النهاردة يا أحلام .. (ينادى) يا أحلام .. يا أحلام .. (يدخل رجل من الباب الجانبى المؤدى الى حجرة مرتديا البيجامه وفي يده معلقة سفن أب) .

عبد الله : (مندهشاً بعد أن وقف) أنت مين ؟

الرجل : أنت اللى مين وأيه اللى دخلك هنا ؟

عبد الله : ايه اللى دخلنى هنا .. دا بيتى !

الرجل : بيتك ايه يا روح أمك .. ايه اللى دخلك هنا ؟

عبد الله : أيوه .. أيوه .. اللعب على .. (يصرخ) أنت مين .. أنت مين .. رد على أحسن والله أطلع روحك في أيدي !

الرجل : (يمسك عبد الله من رقبته) دخلت هنا ازاي يقولك ؟

عبد الله : سيب رقبتي ها تخفتنى .. أنت في بيتى ازاي .. أنت عشيقها .. لا .. لا .. لا .. أحلام مش ممكن يبقى لها عشيق !

الرجل : وعارف اسم مراتى يا كلب (يفرجه على وجهه) .

عبد الله : مراتك .. أحلام مراتك ؟ !

الرجل : طبعاً مراتى .. رد على دخلت هنا ازاي ؟

عبد الله : أحلام مراتك !

الرجل : يقولك ايه .. بلاش استهبال على يا حبيبى .. خدده بالمصمت !

عبد الله : بقولك ده بيتى .. واحلام تبقى مراتى
الرجل : (يهجم عليه) ما تقولش كده لأطلع روحك فى ايدى ..
عبد الله : بقولك ده بيتى ده
الرجل : (ينهال عليه) أنت ها تقول دخلت هنا ازاي ولا لا ..
عبد الله : بقولك ده بيتى .
الرجل : (لئارا) دخلت هنا ازاي .. دخلت هنا ازاي (تاتي احلام قادمة من المطبخ وفي
يدها ملعقة وملى وجهها ويديها وملابسها آثار المطبخ) .
احلام : ايه يا مسعد .. فى ايه ؟
مسعد : تعالى شوقى البيهه !
احلام : مين البيهه ؟ !
عبد الله : الله (بدهشة شديدة) مش عارفانى يا احلام !
احلام : انت تعرفنى يا استاذ ؟ !
مسعد : بقولك البيت ده بتاعه وانتى تبقى مراته !
احلام : (تتراجع) مراته .. ايه التخريف ده ؟ !
عبد الله : تخريف ايه يا احلام .. مش عارفانى يا احلام انا ميبس الله .. ازاي تدخلنى
واحد فريب الشقة يا احلام .. مين ده يا احلام (يقترب منها) ..
مسعد : (يجذبه) تعالى هنا .. انت ها تقول انت مين ولا لا ..
عبد الله : انا اللى مين .. بقولك انا صاحب البيت ده واحلام دى تبقى مراتى
مسعد : انت بين يومك مش فايت ..
احلام : ازاي ياراجل انت تقول كلام زى ده ؟ !
عبد الله : بتكرينى ازاي يا احلام .. انا عبد الله جوزك ..
مسعد : (يلكزه) ما تقولش جوزها لأطلع روحك فى ايدى ..
احلام : ده دخل هنا ازاي ده يا مسعد ؟
مسعد : قال ايه ده بيته ؟
عبد الله : يا احلام .. حرام عليكم .. انتم عايزين تعملوا فى ايه .. فهبونى عايزين
تعملوا فى ايه .. ده بيتى واحلام تبقى مراتى ..
احلام : مراتك ازاي يا جدع انت .. انت بتكلم ازاي .. ؟ !
مسعد : بقولك ما تقولش مراتى لحسن أطلع عينك !!
عبد الله : (منهارا) ازاي .. ازاي بس يا عالم .. ده بيتى .. اللاجة دى لسه جاييها
من بورسعيد الشهر اللى فات .. اتنى فسيلى يا احلام .. فسيلى انك سالفه
1.. جنبه من اخلك سناء عشان تكمل على اللاجة .

- عبد الله : طيباً يا أحلام .. أنا جوزك ..
- مسعد : ما نعيش فائدة بقى إلا ما سلك للبوليس يا حرامى يا لص ..
- أحلام : تلقينه حرامى كان ييسرق الشقة ..
- عبد الله : أنا يا أحلام .. حرام عليكم ..
- مسعد : (يجلبه ناحية شباك فى عمق المسرح ويخرج رأسه منه وينادى جارا لهم من أعلى)
يا عم إبراهيم .. يا عم إبراهيم ..
- عبد الله : كده يا أحلام .. تعملى فى كده ؟ !
- مسعد : (مازال ينظر أعلى خارج الشباك) والنبى يا مسعد ائده لبابا .. قوله ينزل ضرورى بسرعة دلوقت ..
- عبد الله : (مذهولاً) حرام عليك يا أحلام .. ها ترويحى من ربنا عين !
- مسعد : خلاص .. الشاويش إبراهيم فى أمن الدولة .. ها يعرفك بيتك عين ياروحى ..
- عبد الله : ازاي يا أحلام مش فكرانى .. أنا جوزك يا أحلام ..
- مسعد : ها يقول جوزها تانى ..
- عبد الله : طيب أنا مش جوزها .. مش فيه جوه فى أودة النوم سرير لايحه ودولاب لايحه وزهرية وريكوردر وتحت السرير فيه كرتونة فيها طمين كبايات كريستال مستورد وفيه قزازتين ريحة ولى كرتونة ثانية جاكيت شوازيت مخزئنه علشان الفهران صج ولا لا يا أحلام ..
- أحلام : صج .. انت عرنت الحاجات دى ازاي ؟ !
- مسعد : هو حرامى ابن كلب .. دخل ييقبش هنا وهنا ويستتهل ..
- عبد الله : يا جباعه حرام عليكم .. مش خضرتك جاي دلوقت من أودة النوم ..
- مسعد : جيت فى وقت قبل كده ويستتهل علينا ..
- عبد الله : طيب أنا هاستفاد من ده بليه ؟
- مسعد : أنت بتسالنى اسأل نفسك ..
- أحلام : أنت متين يا عم ؟
- عبد الله : عم .. أنا عبد الله يا أحلام (على وشك البكاء) ازاي .. ازاي مش عارلمانى يا أحلام .. بعد العمر ده كله بتبهدينى كده .. دا أنا اتجوزنا بعد عذاب ولقينا الشقة دى بعد الواحد ما استلف من هنا ومن هنا .. حرام عليك يا أحلام افتكرى كويس .. طيب ابننا طارق ها يعمل ايه لما يشوف أب مش أبوه .. فكرتى فيه لحظة واحدة ..
- مسعد : طارق .. انت تعرف طارق .. انت تعرف طارق كيان (مازال يمسكه من رقبته)
ذى كملت .. أنت متين يا جدد أنت .. طارق ده يبقى ابنى أنا !!

عبد الله : يا دى الكارثة .. كل شيء .. ماعدش اى حلجة زى ما هي .. ازاي .. مش ممكن .. ليه يا ربى كده .. هرام عليكم .. طيب طارق فين .. زمانه جاي .. مش كده يا احلام .. زمانه جاي من المدرسة يا احلام .. ها يشوفنى وها يقولى بابا ..

مسعد : لا حول ولا قوة الا بالله .. انا يا استاذ عايز اساعدك (يتركه) بس انهم .. عايز مبرر منطقي لوجودك هنا ..

عبد الله : انا ..

مسعد : ما تقوليش بيتك .. صدقنى ده بيتى ودى مراتى وطارق ابنى .. انا متجوزين من ٩ سنين ..

عبد الله : امال انا مين .. ؟

مسعد : اعتقد ان بيتيها لك كل المسائل دى ..

عبد الله : ازاي بيتيهاالى .. طب انا دخلت هنا ازاي .. انا معايا مفتاح .. انا عارف احلام كويس قوى .. وعارف البيت ده والجيران والشارع ده ..

احلام : يا عم .. يا عم عبد الله افكر كويس (دق على الباب تذهب لتفتح) ..

عبد الله : اهو طارق ابنى .. ها يعرف انى ابوہ (يدخل ابراهيم) ..

مسعد : تعالى يا شاويش ابراهيم .. شوف الحكاية الفريية دى ..

عبد الله : ابوہ عم ابراهيم .. عم ابراهيم اظن انت تعرفنى كويس. وتعرف ان ده بيتى وان احلام تبقى مراتى ؟

ابراهيم : نعم !!

عبد الله : ايه مش عارفنى يا عم ابراهيم .. بص لى كويس .. انا .. انا .. عبد الله مش انت بجينى البيت ده كل يوم جمعة بعد الصلا تلعب دورين طاولة ؟

ابراهيم : ابوہ تلعب طاولة بعد صلاة الجمعة !!

عبد الله : كويس مش. فاكرنى بقى ؟

ابراهيم : لا .. لا مؤاخذه انا تلعب مع الاستاذ مسعد كل يوم جمعة

عبد الله : طيب مش كان الولاد بييجوا ينفرجوا على التليفزيون كل يوم قبل ماتجيبوا التليفزيون ؟

ابراهيم : ابوہ كانوا ينفرجوا هنا عند الست احلام والاستاذ مسعد

عبد الله : يادى اليوم اللى مش فايت .. انت بتكرنى ليه .. ماعدش عايز يصدقنى ولا يصدق كلامى !

ابراهيم : مالك يا جدد انت .. مين الجدد ده ياسى مسعد ؟

مسعد : مش عارف والله .. بلاوى بتتحدف .. (دق على الباب — يذهب مسعد ليفتح)

عبد الله : هو طارق المرة دي .. أنا هارف خطبته .. ابنى طارق
 ابراهيم : طارق ابنك .. دا ابن الست أحلام والاستاذ مسعد .. أنت ايه يا راجل
 أنت مالك ؟! (يدخل طارق . طفل في الثامنة)
 طارق : سميدة يا بابا .. سميدة يا ماما .. ازيك يا عم ابراهيم
 عبد الله : طارق ..
 طارق : (بجوار أحلام) مين الراجل ده يا ماما .
 عبد الله : مش عارفنى يا طارق أنا أبوك
 طارق : (بجرى ناحية ويحتضنه) بابا .. بابا أهوه
 ابراهيم : يالله ياجدع أنت معايا .. (يجذب عبد الله) يالله قدامى .. غز ..
 أحلام : على مهلك عليه يا عم ابراهيم .
 ابراهيم : لا .. لا .. ميافرش فيه حاجة .. دا صنف وأنا هارفه كويس .. بيتمسكن
 لحد ما يتمكن .. أنا ها عرف أصله ونصله ..
 طارق : هو الراجل ده هرامى يا بابا ..

الظلام

المشهد الثالث

حجرة رائد بالباحث .. أهم ما يميز الحجرة هو اللبسات الرقيقة فيها
 الرائد : (فى التليفون وهو يجلس الى مكتبه) هافر يا نور بيسه .. هابعت لك
 ابراهيم من عندى .. هايشيك الى انت هانزة .. مش المهم الجبرك ؟
 خالص .. هافر .. هاتصل بالدام .. أنا تحت أمرك .. مع السلامة
 (يدخل ابراهيم وعبد الله اثناء محادثة الرائد) فيه ايه يا ابراهيم ؟
 ابراهيم : الراجل ده أنا خذته تحرى ياقتندم ..
 الرائد : ازاي يا راجل أنت تمشى من غير بطاقة ؟
 ابراهيم : ياقتندم الراجل ده حكايته حكاية
 الرائد : أنت ما بتدش ليه ؟ .. أغرس ؟
 ابراهيم : ياريت ياقتندم كان الاشكال احل
 الرائد : اشكال ايه ؟
 ابراهيم : الراجل ده ياقتندم اتهم على راجل طيب جازنا
 الرائد : خنائة يمسنى ؟
 ابراهيم : لا يا سمادة البيه .. دا باين عليه مجنون .. ده دخل بيت الأستاذ جازنا
 وادعى على مراته أنها مراته وايتهم انه هو ابنه
 الرائد : وايه الى دخله بيت جارك ده ؟
 عبد الله : يا بيه دا بيتى أنا

- ابراهيم : اسكت يكذاب يانورى يا ضلالى .. الأستاذ مسعد دا راجل سكره
- الرائد : مين مسعد ده ؟
- ابراهيم : دا جارنا جوز المست الى الافندى بيقول عليها مراته .. مسعد ده يا سعادة
اليه متجوز مراته من ٩ سنين
- عبد الله : دى مراتى انا .. والله العظيم مراتى
- الرائد : وايه دليلك على انها مراتك ؟
- ابراهيم : رد على سيادة الرائد
- عبد الله : ارد اول ايه بس ؟
- الرائد : بطاقتك راحت فين ؟
- عبد الله : مش عارف والله يا بيه !!
- الرائد : مش عارف يعنى ايه ؟
- ابراهيم : بلاتش لف ودوران وانكلم عدل ..
- عبد الله : زى مابقول لسيادتك (فى شك رهيب) انا مش مصدق نفسى .
- الرائد : انا عايز اعرف الحكاية من البداية
- عبد الله : النهاردة يا بيه صحبت من النوم كالمادة وفطرت مع احلام مراتى .. الى هو
(بشر ناهية ابراهيم) بيقول مرات جاره .. اديتها فلوس علشان الغدا ..
ما انا بديها كل يوم فلوس .. ركبتي الاتوبيس كالمادة ودفعت تذكرة أجرة
موحدة لأول مرة بعد مالتيت الكمسارى بب خناقة مع واحد مش عايز يدفع
موصدة . .
- الرائد : ادخل فى الموضوع
- عبد الله : رحت المستشفى
- الرائد : اى شغل ؟
- عبد الله : شركة المنتجات التجارية ..
- الرائد : فين دى (يكتب فى اوراق امامه)
- عبد الله : دى يا سعادة اليه شركة استثمارية فى شارع غزاد
- الرائد : بقالك كام سنة فى الشركة دى
- عبد الله : سنين ، وقيل كده كنت بشتغل فى الحكومة .. ويمدين دى سيادتك ما انت
عارف مرتبات الحكومة ما بتغيش حاجة .. فاشتغلت فى الشركة دى بعد
ما استقلت من الحكومة .. نسيت اقول لحضرتك. انى كنت فى اجازة ١٠ ايام
- الرائد : ليه ؟
- عبد الله : ليه .. الحقيقة .. الحقيقة كنت عايز اسارع

الرائد : من ايه ؟

عبد الله : من ايه .. مائيش .. استريح .. اجازة اعتيادي .. انا متعود اخذ اجازتي في فبراير من كل سنة ..

الرائد : واشمئني ١٠ ايام ؟

عبد الله : الأستاذ عبد القادر المدير العام بتاعنا ماضاش الا بعشرة ايام

الرائد : بعد مارحت الشغل حصل ايه ؟

عبد الله : بالمائيش حد عارفني .. لا المدير ولا الموظفين ولا العمال .. ولا حد خالص عارفني .. كلم اذكروا معرفتهم بي .. لا فيه لي اسم في دفتر الحضور والانصراف ولا فيه لي اسم في كشف الماهيات .. ما كائش قدامي حل غير اني اروح .. كنت هايض حد يعرفني اكلبه .. دخلت البيت لقيت فيه راجل جواه وقاعد يشرب من الملاحة بتاعتي ويقول ان البيت بيتك وان مراتي مراته وان ابني ابني !

ابراهيم : يا اتقدم .. لا الست احلام تعرفه ولا ابنها طارق يعرفه

عبد الله : ما هي دي المشكلة يا عم ابراهيم .. حتى انت كمان انكرت انك تعرفني

الرائد : انت متأكد من اللي انت بتقوله ده ؟

ابراهيم : يا راجل بطل بقي عيب .. خذلك راجع وقول الحقيقة لحضرة الضابط

عبد الله : آمال انا عرفتك ازاي يا عم ابراهيم وفكرتك حتى بالطاولة !

الرائد : يا سيد معرفة الاسماء دي مش مشكلة

عبد الله : يعني ايه ؟ .. يعني اللي انا فيه دا ايه . اللي بيحصل لي دا ايه .. انا مش فاهم حاجة .. انا مش مصدق اللي بيحصل ده ..

الرائد : لو الكلام دي صحيح .. فمين المفتاح اللي دخلت بيه اللشة .. ؟

عبد الله : آه .. أهو ده الدليل .. (يبيح في جيوبه) دلوقت حضرتك تصرف اني مابكيش .. الله .. المفتاح راح فمين .. انا فتحت وحطيت في جيبى .. !!

ابراهيم : اطلع من دول ياسهن

الرائد : شفت بقي بان كتبك ازاي ؟

عبد الله : يابيه والله مابكتب .. طيب احلف لك يابيه

ابراهيم : تحلف .. دا انت تحلف على ابيه تجدد

الرائد : لو تماديت في كتبك اعرفك لك مش هاتخرج من هنا ابدا

ابراهيم : الظاهر يا اتقدم ان الراجل ده بيلعب علينا

عبد الله : يلعب ايه بس يا عم ابراهيم .. هرام عليك

الرائد : كنت ناوى تسرق ايه من اللشة ؟

- عبد الله : اسرق .. اسرق من شقتي .. دى تسقتى يابيه
- ابراهيم : بلاش استمياط يا حرامى يالى
- عبد الله : يعنى مانيش حد مصدقتى .. اعمل ايه دلوقت .. اعملكم ايه عاشسان تصدقونى ؟ !
- الرائد : قول الحقيقة .. تاكد ان الحق دائما منجى
- عبد الله : والله كل الكلام اللى بقوله ده صحيح .. دى الحقيقة يابيه
- الرائد : لو فرضنا ان كلامك ده مظلوط ، لك ترايب تاتين غير مراتك ؟
- عبد الله : آه .. ههاى وههاتى
- ابراهيم : اذا كان الست اللى بتقول عليها مراتك ماتعرفكش .. يبقى ابوها وامها يعرفوك ؟ !
- الرائد : والدك مش موجود .. مالكش اخوات .. امك ؟ !
- عبد الله : امى ماتت من سنين ، وابويا مات قبل ماتجوز بسنة .. صدقتى يابيه ..
- الكلام ده كله مظلوط .. دى مؤامرة معموله ضدى
- الرائد : مؤامرة .. طب من مين ؟ ! .. كل الناس فى شغلك ومراتك وجيرانك متفقين عليك !!
- عبد الله : مش عارف والله يابيه
- الرائد : مانيش معاك اى ورقة حكومية تثبت شخصيتك ؟
- عبد الله : (يبحث فى جيبه) مانيش حاجة يابيه .. مانيش اى حاجة فى جيبوى طيب ازاي وانا خارج حائط البطاقة فى جيبى ، والبطاقة فيها كل مانيت شخصيتى .. راحت فين ؟ التذيل راح فين ؟ ووصل النور القديم خدته التهادرة علشان ادفع نور الشهر اللى فات .. كل ده راح فين (جرس التليفون) ..
- الرائد : (يرفع سماعة التليفون) اهلا يا نور بيه .. اظن خالص .. انا قدامى ابراهيم .. اهه .. هالفهه .. هايفوت على سعادتك الصبح .. مانى يروح مع الولاد .. ما تخافش اظن (يضع السماعة) قبل ما انسى يا ابراهيم .. عارف بيت نور الدين بيه طبعاً .. ؟
- ابراهيم : طبعاً يا سعادة البيه ..
- الرائد : الصبح تحضر نفسك لسفوية مع اولاده بورسعيد .. هايقى معاهم العربية .. هاتروح وياهم ، وانتم خارجين من بورسعيد اذا مكالنش زكى واقف هناك تبقى توريهم كارنيهك .. اومى حد من اولاد نور الدين بيه يحصل له حاجة ..
- ابراهيم : ما تخافش يابيه .. وهى دى أهل مرة
- الرائد : (متجها لعبد الله) ايوه ياسى عبد الله .. انت اسمك عبد الله فعلاً
- عبد الله : ايوه يابيه اسمى عبد الله الـ ...
- الرائد : (مقاطعاً) ايه اللى بيثبت يا عبد الله انك عيسد الله .. مش يمكن انت كذاب .. مش يمكن انت سبى ملاً او متولى ؟

عبد الله : والله العظيم يا بيه اسمي عبد الله السيد محمود

الرائد : طيب اقم اهدى واسمعي ..

ابراهيم : تلاقه يا أفندم هريان من الجيش ويبسلو

الرائد : انت دخلت الجيش يا عبد الله

عبد الله : خدمت يا بيه في الجيش ١٠ سنين .. حضرت حرين ٦٧ ، ٧٣ وسرحت من
الموات المسلحة في آخر ٧٤

الرائد : ازاي دخلت الجيش وانت وحيد أمك وأبوك ؟

عبد الله : أنا لى أخ في الخارج يا أفندم .. بس مهاجر من زمان .. قطيع صلته
بالعيلة من يوم ما سافر ..

الرائد : في الخارج فين ؟

عبد الله : في دولة عربية (يبدأ الهيار عبد الله التام تدريجيا حتى النهاية)

الرائد : فين بالتحديد ؟

عبد الله : افكر في العراق ..

الرائد : تفكر ! ؟

عبد الله : أصل أول ماسلح مصر سافر على على الأردن وبعدين راح ليبيا من طريق
مالطة وبعدين سمعت أنه دلوقت في العراق

الرائد : آه .. معنى انت مالكش هد أبدا قريب غير أخوك اللي في العراق ..
بيشتغل ايه ده ؟

عبد الله : تجار مسلح

الرائد : تجار مسلح في العراق .. تعرف انت ايه عن العراقي ياسي عبد الله ؟

عبد الله : دولة عريضة ..

الرائد : بس .. ؟

ما تعرفش أنها من دول الرفض .. ؟

عبد الله : أنا اسمع كده برغمته

الرائد : تسبح كده برغمه (فجأة) وأخوك هناك بيشتغل في بلده ؟

عبد الله : يا بيه دا مالوش دعوه خالص بالحاجات دي

الرائد : آمال مين اللي فيه دعوه .. انت ؟

عبد الله : أنا مش فاهم انتم بتملبوا في كده ليه .. ماحدش مصدقني .. اعمل ايه
يا ربي بس ..

الرائد : جابوب على السؤال ؟

عبد الله : (أنهيال تام) يا بيه عايز أعرف ايه اللي بيعملني ده .. أنا مش عارفة حاجة
خالص .. مانيش هد عايز مصدقني .. مانيش هد عايز يسمعني .. أنا

مش عارف حاجة .. أنا مين يايبه .. أنا مين .. كل حاجة بتتفي حاجة
حتى أنا مبتقى أنا .. أنا مين .. تعرفش أنا مين يايبه .. مافيش حاجة
عانت مفهومة ولا مقنعة (الرائد يشير لإبراهيم بالصمت) أنا .. أنا مش
عارف نفسى والله .. أنا مين .. حد يعرفنى .. أنا زهقت .. ماحدش
مصدقنى .. ما حدش عارفنى .. ايه الكابوس ده ياربى .. ياريت يكون
حلم .. مش هو حلم برضه .. حلم مرعب .. أنا يحلم ولا صاحى ..
يكون جاني فقدان ذاكرة .. ازاي .. أنا أفكر كل حاجة .. قدامى زى
شريط سينما .. مرانى .. جوازي .. أبويا .. أمى .. الشغل .. المدير ..
المعون .. لكن ماحدش عارفنى .. الناس كلها بتجهلنى .. أنا عايش ولا ميت
.. ماحدش عارف أنا مين ..

إبراهيم : بيتها لى يا سعادة البيه الراجل ده مجنون

الرائد : ممكن .. بس مجنون غريب .. وديه العجز على ثبة التحقيق لحد ما نشوف
حكايله ايه وأنا هاتصل بشوكت علشان المحضر ..

عبد الله : هجز .. هجز ايه .. أنا ماعملتش حاجة .. أنا ماعملتش حاجة

إبراهيم : (يبدو أنه لم يسمعه) أنت بتقول ايه .. بتحرك شفايك جلى الفاضى ليه ؟

عبد الله : ايه .. مش سامعنى .. اشمعنى دلوقت .. اشمعنى دلوقت مش سامعنى
(للضابط) ماهوش سامعنى

الرائد : مالك فيه ايه .. أنت حصلك ايه ؟ صوتك ماله .. ؟

عبد الله : أنت كمان مش سامعنى .. مش سامعنى ازاي .. أنا بتكلم اهوه ..

إبراهيم : الظاهر أنه انغرس يا سعادة البيه (عبد الله يواصل تحريك فمه كالميتكلم) ..

الرائد : أو يمكن بيستعيط

إبراهيم : (يلكزه) أنت يا جدد أنت بطل تحريك شفايك على الفاضى

الرائد : كل الحركات اللى أنت بتعملها دى مالهش نتيجة (عبد الله يواصل وكأنه
يشرح ما به) ..

إبراهيم : يا جدد عيب بلاش استعيط

الرائد : المظاهر الطريقة دى مش هاتجيب نتيجة مماء (يقترب منه) أنت هاتكلم
ولا لا .. طلع صوت من بقتك ..

عبد الله : (يتوقف عن تحريك شفاهه - يضع يديه على أذنيه .. يرغمها - يكرر
المحاولة بحمر وجهه .. يزيد ويخسر كالبقرة .. الرائد يسمعه من أترج
وأبراهيم كذلك ويتداخل الحوار)

الرائد : ايه فيه ايه .. اتكلم .. مالك .. حصل لك ايه

إبراهيم : اتكلم .. رد على سؤال حفرة الضابط .. اتكلم يا ساهى .. اتكلم ياذهل
(ما زال مسكناً بعبد الله الذى اصابعه الذمضية ونظراً يتكلمان بسرعة

وتفطناً الكلمات والأصوات ويعلمو الضجيج ، فلا تفهم شيئاً ..)

((أثناء ما يحدث ينزل الستار وتطفأ الأنوار)) - ١٩٧٩

«دانتون فايديا» الثورة الفرنسية والأحداث المعاصرة

أحمد العمري

السينمائيين وتمويل الإنتاج السينمائي ، ولكن بعد أن تم الاتفاق على أن يقدم أندريه فايديا استقالته من رئاسة الاتحاد بسبب دوره أنشط في دعم نشاط «تضامن» .

وفيلم «دانتون» .. هو أول فيلم يقوم بإخراجه أندريه فايديا بعد الأحداث البولندية، وبعد أن أثار فيلمه السابق «رجل من حديد» أصداء واسعة بسبب تأييده لحركة عمال التضامن ، وأن كان الفيلم قد عرض في بولندا دون حذف أية نقطة من نقاطه كما يؤكد فايديا نفسه .

وقد أنتج «دانتون» إنتاجا مشتركا بين مؤسسة السينما البولندية وشركة أفلام لوسلير الفرنسية وبدعم من

بالرغم من أسدال الستار رسميا على الأحداث بعد أنشأ عدد من الإجراءات الرسمية الحازمة التي تتمثل في حل نقابة «تضامن» واعتقال قياداتها وما أعقب

ذلك من إعلان الأحكام العرفية ثم الإفراج عن المعتقلين ورفع حالة الطوارئ بعد تشكيل حكومة جديدة برئاسة الجنرال ياروزيلسكي وإعادة تكوين المنظمات

والاتحادات الثقافية والأدبية وملاحقة بعض عناصرها . وهو وضع ربما لم يفلت منه سوى الحساد السينمائيين البولنديين ، الذي تمكن مؤخرا من التوصل إلى حل وسط مع السلطات ، يشتمل استعراة الدولة في دعم

مازال فيلم «دانتون» للمخرج البولندي «أندريه فايديا» يثير جدلا واسعا في المواسم الأوروبية رغم دور ما يزيد عن العام على عرقه الأول في كسل من باريس ولندن .. وربما - بسبب الأسئلة التي يطرحها الفيلم حول أحداث بولندا - ما زال يلتقي كل هذا الاهتمام فضلا عن قيمته المتيرة كأحد أهم الأفلام من الثورة الفرنسية .

مقدمة :
تفق الآراء أن الأحداث السياسية المثيرة التي عاشتها بولندا في السنوات القليلة الماضية ، والتي وصلت إلى حروتها في الانتفاضة الكبرى بقيادة نقابة «تضامن» ، سوف تصبح علامة فاصلة في تاريخ الشعب البولندي ،

وزارة الثقافة الفرنسية
أيضا . واشترك في كتابه
السيناريوله الى جانب فايدا ،
الكاتب الفرنسي جان كلود
كارير الذي كتب أغلب أفلام
أخرج الفرنسي الكبير فوي
بونويل . ويعتد السيناريو
على مسرحية بولندية كتبها
عام ١٩٢٩ الكاتب البولندي
سدانيسلاف برسينسكا ،
وسبق أن أخرجها فايدا على
مسرح الترسالة البحرية
بجدهانسك عام ١٩٨١ .

و « دانتون » ليس مجرد
فيلما تاريخيا يسمى لإعادة
تسجيل وإحياء أحداث الثورة
الفرنسية الكبرى في أواخر
القرن الثامن عشر وحفظها .
على شرائط « السيلولويد »
الباردة ، بالرغم من أن
أحداث الفيلم تقع في نفس
الزمان والمكان وتتناول
أبرز شخصيات تلك الثورة .
أن تناول الفيلم من خلال
هذا المنظور ، سوف يفقد
الفيلم كل قيمة معاصرة له .

وهو ما ينقص كثيرا من
أهميته ، كما أنه لا يفيد
التاريخ في نفس الوقت .

ولعل ما يصلح مدخلا
جيدا الى « دانتون » الفيلم ،
النظر اليه باعتباره إعادة
قراءة لجانب هام من تاريخ
الثورة الفرنسية ، من خلال
إعادة بناء الصراع الشهير
بين دانتون وروبسبير دراينا .
الفيلم إذن ، لا يلتزم بأحداث
التاريخ في سرده ، ولا يسمى
لتوضي الدقة التاريخية
الكتبية في بنائه للشخصيات .

والمواقع . فهناك مواقف
عديدة وضعت في صياغتها
الدرامية دعما لبناء الفيلم
وتحقيقا لرؤيته ، وبغرض
تجاوز حرقية الحدث التاريخي ،
رغبة في طرح رؤية جديدة
لقضية الثورة والأرهاب وإطلاق
بعض التساؤلات حول مشروعية
الأرهاب تحت دعوى حماية
الثورة من قوى الثورة المضادة
في الداخل وتحالف الأعداء في
الخارج .

وليس هناك أدنى شك في
تصوري ، أن فيلم فايدا جاء
متاثرا ، على نحو أو آخر ،
بالأحداث السياسية التي وقعت
في بولندا ، والتي وضعت لأول
مرة الطبقة العاملة بأكملها
تقريبا في مواجهة سلطة يفرض
أنها الجمثل التاريخي لتلك
الطبقة .

ويغض النظر عن محاولات
الغرب الرأسمالي للاستفادة
من الأحداث وتصويرها باعتبارها
انتفاضة ضد الاشتراكية وكلها
بالتطبع انطباعات سطحية وبلاء
تجهل التاريخ الخاص للشعب
البولندي ، إلا أن المواجهة
قد وقعت بالفعل ، مهما اختلفت
بعد ذلك ، الاجتهادات حول
تفسير أسبابها .

ومن الناحية الدرامية
والسينمائية ، تصبح الرؤية
النقدية التي يقدمها فايدا
في فيلمه من خلال تصويره
للصراع الحاد بين دانتون
وروبسبير ، أمرا مشروعا تماما
وله مبرراته العديدة سواء في
الواقع المعاصر أو في صميم
المعملية الدرامية نفسها .

وفضلا من كل هذا ، فإن
أخريه فايدا يعتبر بلا أدنى
شك ، أهم إضافة بولندية
الى خريطة السينما العالمية
منذ نهاية الحرب العالمية
الثانية ، وقد كان في كل أفلامه
يمكس دائما موقفا متقسما
من حركة الواقع حوله جنازا
الى جانب أهلام وآمال شعبه

طبيعة الصراع :

والصراع داخل « دانتون »
الفيلم ، لا ينحصر فقط في البعدين
السياسي والاجتماعي ، ولكنه
يتناول أيضا تساؤلات حول
دور الأفراد في تشكيل التاريخ
ومدى مسئوليتهم في الانصراف
بمساره ، كما يحل الميكنم
الكثير من الرموز والإيماءات
الشخصية والنفسية والإنسانية
بشكل عام .

والصراع الذي نشهده ،
هو في الأساس ، صراع قومي
يدور بين جناحين من أجنحة
السلطة الثورية . بين هؤلاء
الذين يرغبون في تجسيد الثورة
والإنزال بها عن الجبهامين
وممارسة الحكم ، أمتدادا
هي أجهزة عليا مثل لجنة الأمن
الحكام والشرطة السرية ،
ويؤهبون بسيف الإرهاب في
مواجهة كل من يخالفهم

الرأي . وأولئك الذين يرغبون
في استقرار الثورة ولكن من أجل
تحقيق الأحلام البسيطة للناس
في التغيير مع وضع حد
لاستخدام سلاح الإرهاب ضد
إبناء الثورة أنفسهم وهو
ما يهدد بالإنهيار على الثورة
نفسها في النهاية من طريق
إخراقها في بحر من الدماء .

وبين قطبي الصراع ، يفت الشبب نفسه مستفيدا ..
متفجرا على الاحداث (الجوع البشرية امام باب الجمعية الوطنية تتلقى نبا القرارات الخفية .. في مشهد محاكمة داننون - انتفاء حيلات اعتقال عناصر المعارضة) ..
نقد اختزلت الثورة الى مجرد رموز . وانتشق الاعمضاء الموقعون على الجناح العام وتحولت المحكمة الثورية التي انشأها داننون نفسه الى أداة لتبريد الارهاب وتلغيق الادلة ضد الثوريين !

ومث الشاهد الاول ، يخلنا التليم مباشرة الى قلب الموضوع . فالشرطة السريسة تقوم بتفتيش المواطنين على ابواب باريس ، ثم تعقم احدى المطابع السورية التي تهجم الارهاب في مطبوعاتها ، وتقوم بتعطيم اجهزتها وطرد العاملين فيها دون اعتقالهم حسب ما تقتضيه التلميمات .
شديد الخطبة هو « كاييل ديولان » صديق روبيسير القديم واحد رجال الدتسون الاقوياء في ذلك الوقت . وتمكس تفاصيل المشهد وحشية مروعة لا تبتعد بلسا كثيرا عما نراه يحدث في نفس اليوم قريبا . وهو أسلوب يصيغ الظروف وينس التفضاصيل مشاهد عديدة في الفيلم ، مما يساعد كثيرا في إبراز طابع الماصرة .

والصراع بين داننون وروبيسير في الفيلم ، ليس صراعا بين اليهين واليهسر

او بين التهادن والثورية ، كما يزعم بعض نقاد الفيلم الغربيين . فكلاهما مخلصان تماما لقضية الثورة . ولكن لكل طريقته ومثالياته الخاصة القابلة للنظر ايضا طبقا للظروف المحيطة . فروبيسير يعبر هنا عن المثالي النظري الذي يجد قناعة تامة في الافكار النظرية حتى تصبح لديه ، بدلا من الواقع الحقيقي من حوله . ان نظره هي نظرة المثقف الذي يحيا من خلال الفكرة . في البداية نراه يطبل من نافذة مسكنه على مشهد الجوع التي تحيط بداننون للتعبير من فرحتها بعودته الى باريس . ويبدو روبيسير مرتفعا عن الناس .. متافيا حبيسا داخل برجه العاجي .. يغني فيه خفية من مناقسه التاب القوي البنية التي اصبح يستأثر بهب الجباهير .

وبحكم « الايديولوجية » المجردة في روبيسير ، تخرج هنا مع رغبته المرضية في السيطرة ونرض النفوذ ، الى ان يجد نفسه بمنزلا خالقها حاجزا كثيف بينه وبين الآخرين . فهو لا يتمتع باية صداقات حقيقية . بل ويعد علاقته الوحيدة ايضا بزميله القديم .. رفيق الدراسة « كاييل ديولان » محرر المطبوعات الثورية الذي يجد نفسه اقرب الى افكار داننون الانسانية فيلتحق بمجموعته .

واخلاص روبيسير للثورة ، الذي ينبع من وسائسه النظرية يؤدي به ايضا الى نوع من التشكك المرضي الذي يفسخ

من احساسه الشخصي بمسؤوليته عن أمن الدولة . فينزلق بالتالي الى مآزق الارهاب والصدام مع رفاقه وتصفيتهم . وذلك يقرب نموذج روبيسير في الفيلم من النموذج الثاني . حيث تصبح السلطة الحديدية (بمثابة في لجنة الامن العام التي يقبض عليها) بدلا من حركة الجباهير . ويصبح الارهاب ضمانا لاستمرار سيطرة المجلس الثوري ، ويصبح أي اختلاف مع ذلك المجلس ، ثورة مضادة .. الخ .

وهو على استعداد للتضحية بكافة الاعتبارات الماطانية والشخصية من أجل تحقيق فكرته الويسواسية من الانضباط داخل لجنة الامن العام المهتدة بالانشغال بسبب اختلاف الآراء حول مشروعية الارهاب وخطره . وهو لا يابه حتى لامراض « لينت » المفسو الوحيد في لجنة الامن الذي يرفض التوقيع على قرار اعتقال داننون ورفاقه قسالا لهم : « كنت اعتقد ان وظيفتنا هنا حماية الثوار وليس ليهبهم ! »

التكوين الشخصي والوقف الاجتماعي :

وروبيسير كما يقدمه فايدا ، هو رمز للنظرية المجردة التي تستبعد بصاحبها فتتمكس عليه ايضا في صورة مرضية - فيزيائية . انه شاحب الوجه معتل المزاج بارز عام الوجه منعدم الشهية للطعام والشراب ، يعاني من الارق والكتئاب مع رغبة شرمة في نفس

الوقت ، في العناية بظهره أمام الناس حتى يصنع له هبة تتفق مع تكوينه الفاتى . انه يضع وقتا طويلا في ارتداء ملابس ، ويضع « باروكة » خاصة تزيد مظهره قسوة وحدة . ولا يتورع أيضا عن اللعب بالنار والتاريخ خدمة لأغراضه ، ففى أحد المشاهد ، نراه يخضع أحد الفنانين لكي يرسم له لوحة خاصة ضخمة يرتديا ملابس مفرطة في الضخامة والإبهة متشبها بملوك وأرستقراطى أسرة آل بوربون . ثم يامر مجموعة من الفنانين بالآلة صور دانتون ورفاقه من وسط لوحة ضخمة تغد رجال الثورة .

و في منزله ، يسيطر جو من الكآبة الباردة . ويعكس ديكور المنزل مزاجا كئيبا . وعلاقته بالمرأة التي تمثى معه علاقة باردة روتينية تغلفها شعارات أيديولوجية عوضا من أن تعكس احتياج إنسانيا حقيقيا . وهى تكاد تقوم بدور المرأة له ، وأن كفا لا نعرف بالضبط إذا ما كانت زوجته أو عشيقته فليس هناك مشهد عاطفى واحد يجمع بينهما . وروبسبير الحقيقى لم يكن متزوجا ولم تعرف له أية علاقات غرامية !

وعندما يقف روبسبير أمام الجمعية الوطنية خطيبا ، فغندا دعاوى معارضيه ، نراه يضم قبضتى يديه على نحو متصلب ويرتفع بقدميه من الأرض في خطوط مستقيمة حادة في صورة عضبية ، لتأكيد على قرائاته الحاسبة !

وعلى المقبض ، هناك دانتون . انه أقرب الى الرومانس الثورى في أفكاره ومعتقداته . وينبع تمرده على النظام من رفضه لأن تتجسد الثورة في مجرد لجنة للأمن العام . وهو يرفض فكرة الإرهاب بعد أن يدرك ما يمكن أن تؤدى اليه من ضياع للثورة واندثار للثوار ولكن دانتون أيضا ، كان في وقت سابق مسئولا عن بدء موجة الإرهاب: في أحد المشاهد نرى دانتون بعد القبض عليه وهو في طريقه داخل السجن . وفجأة يجنبه أحد السجناء باصقا في وجهه محاولا خنقه من بين القضبان ، بسبب مسئوليته من اعدام بعض رفاق الثورة بالأسس .

الثورى والناس

وتبندى شاعرية دانتون في احساسه الحار بالناس . فهو يلوب بينهم يحتفن هذا ويلقى بالتحية الى ذلك . يعرفه الجميع ويحبونه ويتبادلون الانتخاب معه . وهو يحقق شعبية هائلة في اوساط الفقراء الذين يهتف بهم احتكاكا مباشرا في الطرقات ، وتصرفه حتى عاهرات باريس اللاتي ينادينه . ويحيط دانتون بنفسه أيضا بمظاهر الإبهة ويرتدى الملابس الانيقة على طريقة الأرستقراطية ، وهى أهدى نطقا الضعف الذى تجعله خصومه يشكون في اخلاصه الثورى . وأن كالت تبدو في الفيلسوف تعبيرا عن شخصيته المتفتحة ورفيقته في الاستنتاج بمظاهر الحياة على العكس من روبسبير الزاهد والسدى

يعكس ارتدائه للثياب الانيقة تعويضا نفسيا لضعف ما ! ولكن بالرغم من الشعبية التى يتمتع بها دانتون . فانه يرفض اقتراحات أسدقائه الذين يطالبونه بقيادة الاضراب العام اعتمادا على تأييد الناس له ، من أجل تصدى سلطة لجنة الأمن العام وكشفها . ولكن رومانسية دانتون الثورية تجعله يقفل سلاح الخطابة الشمرية أمام الجمعية الوطنية واستخدام سلاح المناورة لأحراج روبسبير عن طريق الهجوم على تجاوزات جهاز الشرطة السرية التابع له .

وتؤدى النزعة الماكيافيلية الكامنة لدى روبسبير ، الى اختلاقه مؤامرة مؤرومة بقيادة دانتون لاسقاط الجمهورية . وينهار أحد زملاء دانتون تحت الضغط والتعذيب ويوقع على اعترافات كاذبة ، تتفادها مجموعة روبسبير وسانت جوست نيا بعد ، ميرا لاعتقال دانتون ومجموعته وادامهم .

وجها لوجه

في اللقاء الوحيد المباشر في الفيلم بين الخصمين دانتون وروبسبير ، يركز غايدا على إبراز التناقضات الشخصية والسيكولوجية بينهما ، وانعكاس ذلك على موقفهما الاجتماعى . يستمد دانتون لاستقبال روبسبير باعداد مائدة هائلة باطباق أنواع الطعام والشراب ، وسط جو شاعرى تصاحبه الموسيقى وتحيطه اللوحات الفنية الكلاسيكية ، في أحد قاعات الفندق الأرستقراطى الذى استولى عليه الثوار .

وبينما يأخذ دانتون في التهام الطعام بشراهة ، يرفض شيفه تناول أى شيء منه ، ويجلس مصغيا في برود الى الموسيقى. ويبدأ دانتون في محاولة إثارة شهية روبيسير بشتى الطرق . ولكنه يفضل ويتوقف عن الأكل . ثم يبدأ فجأة في قذف محتويات المسالدة في غضب في محاولة لإثارة مشاعر روبيسير الذى يبدأ الصديت بلهجة تحمل تهديدا واضحا في محاولة لإقناع دانتون بتغيير مسئله والخضوع لتأثير السلطة. ويعارضه دانتون بركة متحدا في شاعرية حالة من الإهمال التى يمتدنها للناس على الثورة . ويتحدث عن التاريخ الذى يكتبه الشوار وأهمية الحفاظ عليه نقيا . وعندما يتحول روبيسير للحديث عما يصلح للناس من وجهة نظره ، يثور دانتون ويتهمة بهجمل حقيقة أولئك الذين يصعد منهم : « انك تنظر الى الناس كما لو كانوا أباطالا في رواية قديمة » !

ويسمى دانتون الى اقتحام روبيسير وخلق جسر وجداني للاتصال معه ومخاطبة احساسه في صورتها الحقيقية الاصلية . ويحاول أن يزيل القناع المجاهد الذى يلف عقله وروحه . وربما تصت تأثر الخبر أيضا ، ينهض دانتون ويحتضن روبيسير لم يستند رأسه الى كتفه ويغفو قليلا . ثم ينهض ويسكب النبيذ الأحمر في كأس روبيسير حتى يفيض الكأس ، تعبيراً عن تحليده

من بلوغ الإرهاب الدموى لقمته !

ويعتبر هذا المشهد واحد من أبرز وأهم مشاهد الفيلم كله . وهو يلخص على نحو بليغ وتقتصر كل ما يريد فأيدا أن يعبر عنه . وتتكاثر كافة العناصر للتعبير عن المضمون من خلال التركيز على التفاصيل الدقيقة في بناء حركة الممثلين واستخدامهم للكلمات (رغم الدوبلاج الفرنسى السلى استخدم في دور الممثل البولندى الذى قام بدور روبيسير) . . . كذلك يعبر مسلك كل منهما ازاء الطعام والمشرب والاحساس بالموسيقى عن تكوينه الخاص . وفي هذا المشهد يصل أداء الممثل الفرنسى جيرار ديبارديو (فى دور دانتون) الى قمته . حيث يخلق بحيويته وتفننه إيقاعا شديدا الحيوية داخل المشهد بالرغم من محدودية مكان التصوير . ويعد هذا المشهد بمثابة المفتاح الحقيقى لمشهد المحاكمة الذى يبلغ فيه الفيلم ذروته :

يقف دانتون مقسما ما بين ثراعيه متحركا في دوائر عريضة متسلسلة ، بلحيته المشعة وتحتة قميصه العريضة التى تكشف عن صدره المريض البارز ، ويوجه خطابه في صوت جهورى قوى مخاطبا الشعب الفرنسى ساعيا الى استنفار الناس للحرك من أجل حماية الثورة من تيار الجمود والإرهاب . . « أيها الشعب الفرنسى . . انك أنت المجرم الحقيقى المستول عما يقع » !

ويكشف هذا المشهد الروح القوسية التى تحرك موقف دانتون . انه يرفض سلطة الدولة ويفضل التحرك الثقلانى للجماهير . وهو يلجسا الى سلاح الخطابة الشسورية الشاعرية حتى يكاد يفقد صوته تماما . وهو يسحب الاعتراف بشريعة المجلس الثورى رفضا أن يهكم الا على أيدي الشعب الفرنسى نفسه !

معاهدة دانتون

يرفض دانتون - فأيدا - النظام الاستبدادى ويعتذر لعبة التصفيات بدعوى حماية الثورة . وهو ينتقد الشرطة البليرقراطية ممثلة في جهاز الشرطة ولجنة الأمن العام ولجنة الخلال . ويهتد من التوجه الى « القصة » باعتبارها أداة القمع الاسطورية للسلطة ، وبديلا عن الاعتماد على حركة الجموع . ولكنه نتيجة لمثالياته ورومانسيته ، يرفض التصدى للإرهاب بالحركة المنظمة بل انه يرفض حتى حماية نفسه عن الاعتقال مفضلا أن يتحول الى شهيد يلهب مشاعر الاجيال القادمة . ومن تأثير الدهشة ، أن بعض نقاد الفيلم ، يقارنون بين النهائرية دانتون وبمبينيته ، في مواجهة اشلان روبيسير للثورة ويساريتيه . وهى رؤية لا تثبت بالافتكار النظرية المسبقة والجاهزة ، بغض النظر عما يطرحه الفيلم بالفصل من خلال اعادة رواية القصة بزوح جديدة . وهناك من زعموا أيضا أن الفيلم يضع

الديمقراطية الليبرالية في الغرب في مواجهة الديكتاتورية الميروقراطية في الشرق ، ومن الغريب أن أصحاب هذا الرأي يستندون على اختيار فايدا للممثل الفرنسي ديبارديو في دور دانتون ، أمام الممثل البولندي موسييتشي زوديسال في دور روبسبير . وهو نوع من التبسيط الآلي الذي يدمو الى الرثاء هنا !

ومن الضروري اعادة التأكيد على أن « دانتون » لا يستمد أهميته في تصويري من خلاصه لوقائع التاريخ ، فهناك العديد من التفاصيل التي ينسجها الفيلم من أجل إبراز أفكاره وتدعيم إيمانه الدرامي ، ومشهد المحاكمة بأكمله مثلا ليس سوى نوع من التخييل الدرامي ، لأننا لا نملك أية معلومات تاريخية مؤكدة عن وقائع محاكمة دانتون . إن أهمية الفيلم تأتي من كونه يعيد استخدام مادة التاريخ ويعيد صياغتها - دراميا - من أجل إبراز قضية شديدة المعاصرة . وهي قضية تبدو أكثر إلحاحا في عالم اليوم بما في ذلك بالطبع في العالم الثالث : العلاقة بين السلطة والثورة ، الإبطال والجماهير ، النظرية والواقع ، العقائدي والرومانسي ، البعد الذاتي والبعد الاجتماعي ، المؤسسة الميروقراطية وحركة الجموع .. الخ .

من المفيد للخافية ، أن نقرأ ملف قضية دانتون من خلال فيلم فايدا على ضوء ما يحدث

حولنا في العالم ، وما حدث في بولندا أيضا . وهذا كما تصور ، مما يدعم الفيلم ويجعله عملا يحمل روح المعاصرة . كذلك ، فمن الهام أن نتناول الفيلم أيضا باعتباره امتدادا لروح المرحلة الجديدة التي تمر بها سينما فايدا منذ فيلم « رجل من رخام » - ١٩٧٧

سينمائيات دانتون

يعتمد « دانتون » على السيناريو الدقيق لجان كورد كاريه ، الذي يمزج بين المصام والخصائص ، والمحمل بكافة الإبعاد التي تبرز التناقضات بين نوعين من الرجال ومن صناع التاريخ على أرضية الواقع الثوري في فرنسا أواخر القرن الثامن عشر . ويعتمد أسلوب الإخراج على استخدام الحركة المدروسة للممثلين واستخدام التكوين وزوايا التصوير المتنوعة على نحو يقني الدراما ، وعلى المزج بين الطريقة الروائية والتسجيلية في بناء المشاهد مع الاستفادة القصوى من إمكانيات الحوار المسرحي مع جملة مقتصدا ومكتفا .

وتتضح الطريقة التسجيلية في تصوير مشاهد القبض على معارض المجلس الثوري ، حيث يقف رجال البوليس أمام المسكرات التي يرقد فيها ثوار باريس ، ومن طريق أحد أعوان الشرطة ، يمكنهم التعرف على وجود الرجال الذين أمر روبسبير باعتقالهم . وفي مشهد تعظيم الطبقة الثورية ، تمكس التفاصيل

تسجيليا يقتسب أبعادا معاصرة العديدة للمشهد ، طابعا تباعا موحيا بكل ما يحدث في بلداننا اليوم .. وفي المشهد الأول ، يصور فايدا الوجود انقلقة للناس وتساؤلاتهم حول اتصاع نطاق الارهاب ، وتفتيش الشرطة للقادمين الى باريس ، واستخدام لقطات عديدة - دغيلة ، للمقابلة من زوايا مختلفة ، والتركيز على نصلها الحاد المغطى لحياته من رذاذ المطر ، والسلة المعدة لتساقط الروس داخلها .. الخ .

ويقدم فايدا في فيلمه ، نموذجين للفنان : هناك الأول الذي يعمل بأبيض من السلسلة ولا يمانع في تزييف التاريخ عن طريق استعباده للعناصر المعارضة من لوحات تعجيد قادة الثورة . والثاني ، هو نموذج الفنان الواقعي الذي يستمد مادته من خلال اتصاهه الحي والباثر بالواقع وبالناس البسطاء . وهو يسجل بريشته وسط الجماهير في النهاية تفاصيل اعدام دانتون ورفاقه .

ويعتمد فايدا على خلق بعض التكوينات الموحية ، كما نرى في لقطة لدانتون وهو في طريقه الى القفلة وسط الحراس ، حيث يظهر دانتون على خلفية لامعة كنيسة نوتردام الشهيرة ، ويبدو كما لو كان قديسا ساقا الى الموت من أجل معتقدهاته . وفي لقطة أخرى ، نرى لوسيل .. زوجة ديولان تجري وسط الجموع مارية القديمين ..

تعمل طفلها على صهرها ، حيث يبدو كما لو كنا نشاهد احدى شخصيات لوحات الفنان ديلاكروا مثلا :

وتحدد الملابس والمساكنج ملامح الشخصيات ، كما ذكرنا في حالتى دانتون وروبسيير ، وايضا « كوتون » رئيس المحكمة التى قامت بالمحاكمة الهزلية لدانتون ورفاقه ، وهو يرتدى ملابس فضفاضة ضخمة زاهية حيث يبدو اقرب الى المهرج الذى يؤدى دوره من اجل ارضاء سيدة ، وتكتسب ملامح وجه سالت جوست - اكثر العناصر لطرفا - وحشية وشراة للدماء من خلال المساكنج الذى يوحى ايضا ، على نحو ما ،

بنوع الشفوذ الكامن الذى يهزك دوافع الشخصية ا

يبدأ الفيلم بالطفل الصغير . . شقيق عشقة روبسيير وهى تقوم بتربيته على توحيد مبادئ حقوق الانسان للثورة الفرنسية، وينتهى الفيلم بعد أن تعلم الطفل بالفعل أن يردد تلك المبادئ بدون أخطاء على مسامح السيد روبسيير . ولكن بعد أن تكون مسيرة الدماء قد بلغت أوجها . وهى خاتمة تاتى مباشرة بعد مشهد اعدام دانتون .

خاتمة قصيرة

قد تختلف مع الفيلم في بعض طروحاته : وقد لا يعجب

البعض منا بالتجريد الذى يشوب تناوله لبعض الوقائع التاريخية .

وقد لا يكون هذا هو الفيلم الذى يدور في اذهان البعض منا عن دانتون وروبسيير وقضية الثورة عموما والثورة الفرنسية بوجه خاص ولكن بالرغم من كل هذا ، فإن « دانتون » يبقى في النهاية فيلما يدافع عن الانسان وعن قيم الحرية والديمقراطية، وهو يظل أيضا أهم الاعمال السينمائية التى استلهمت وقائع تلك الثورة العظيمة ، وكثرها معاصرة واثارة للجدل . وهو ما يجعل من « دانتون » . . احد اعمال الفن العظيم في زماننا !

كتب جديدة ومهرجان شعري

مصطفى فاسي

الفونس دوديه بمجموعة من القصص الفكاهية البسيطة من بينها رسائل من طابونتي وطارطاران دي طراسكوز .. الخ .

وفي تصوري لو أن هدوقة اهتم بالترجمة لمجموعة من الأدباء المقترارين الاتجاه والاسلوب أو ادباءمتين الى بلد واحد لكان ذلك افضل بكثير ولاستطاع ان يقدم لنا مجموعة من التجارب المتقاربة التي تعبر عن اتجاه ما أو طريقة ما أو مذهب ما في الكتابة مثلا .

ومهما يكن فان كتاب « قصص من الأدب العالمي » يعتبر اسهاما وازانة جديدة تثرئ المكتبة الجزائرية مع أملنا ان يواصل الاستاذ

« مارك توين » ، ثم ثلاثة من الكتاب الفرنسيين وهم « مارسيل ابي » و « أندري دال » و « الفونس دوديه » .

ونحن نلاحظ بطبيعة الحال تفاوت أهمية هؤلاء الأدباء فإذا كان الأربعة الأوائل وهم الكتاب الروس بالإضافة الى مارك توين الأمريكي أدباء كبارا فرضوا أهميتهم وكانتهم على المستوى العالمي ، فان الأدباء الفرنسيين الذين اختار ابن هدوقة ان يترجم لهم أقل أهمية ومكانة ، وحتى الفونس دوديه الذي يعتبر أكثر شهرة من زميله الفرنسيين يظل أقل أهمية من الكتاب الروس الثلاثة وعن مارك توين بدون شك ، فقد اشتهر

— الكتب الجديدة : صدر مؤخرا عن المؤسسة الوطنية للكتاب مجموعة من الكتب والترجمات ، ومن بينها :

— قصص من الأدب العالمي :

وقد قام باختيار هذه المجموعة من القصص وترجمتها عن اللغة الفرنسية الأديب الجزائري المعروف عبد الحميد بن هدوقة ، ويقع الكتاب في حوالي مائتين وخمسين صفحة ، ويضم عشر قصص لسبعة كتاب عالميين يتفاوتون شهرة وأهمية . وهؤلاء الكتاب هم الأدباء الروس المعروفون « بوشكين » و « تشيخوف » و « دوستوفسكي » ، والكتاب الأمريكي

ابن هدونة تقسيم
ترجمات أخرى أكثر
هنية وفائدة .

— تطلعات الى الغد:

يضم هذا الكتاب وهو
لؤلؤه الناقد الشاب
« مخلوف عامر »
مجموعة من المقالات
النقدية كتبت كما ذكر
المؤلف نفسه في مقدمة
الكتاب « في فترات
متقطعة وهي لا تؤلف
موضوعا واحدا ويعود
ذلك أساسا الى أن
كتابتها خضعت لظروف
خاصة » .

وبالفعل فائدا عندما
نتصفح الكتاب سنجد أن
المقالات المنشورة فيه
بتنوع مختلفة المواضيع
ويمكن أن نذكر من بينها
هذه العناوين : « حول
ثورة ثقافية ، حول
ظاهرة الغزو الثقافي ،
عبد الحيد بن باديس علم
بارزى تاريخ حركتنا
الوطنية ، ملامح الواقعية
الاشتراكية وعوامل
تأثيرها في الأدب العربى
حول ظاهرة الغموض في
الشعر ، نحسو منهج
نقدى معاصر . مع العلم
أن بعض هذه المقالات
كان نظريا ، بينما كان
بعضها الآخر تطبيقيا ،
يعتمد على دراسة
مؤلف من المؤلفات ، ومن
بين مقالات الكتاب
التطبيقية نجد هذه
العناوين :

« ادب الحرب » ،
والمقال محاولة لعرض
وتطيل هذا الكتاب
(ادب الحرب) الذى
الفه بالاشتراك كل من
الروائى السورى
المعروف حنا مينة
والكتورة نجاح العطار
ثم مقال من قضايا
التجديد والالتزام « وهو
عنوان المقال وفي الوقت
نفسه عنوان الكتاب
الذى يدور حوله المقال
وهو للكاتب الفلسطينى
المعروف ناجى علونى
رئيس اتحاد الكتاب
الفلسطينيين سابقا ،
والمقال عبارة عن عرض
فصول هذا الكتاب
وتلخيص الافكار التى
جاء بها ناجى علونى .

وهناك مقال آخر
عنوانه : رفض الواقع
والثقة بالمستقبل «
والمقال مخصص لديوان
الشاعرة الجزائرية
النسائية زينب الأعرج
« يا لثمن من منا يكره
الشمس » الصادر من
اتحاد الكتاب العرب
بدمشق .

ويتلو هذا المقال
مباشرة مقال عن ديوان
الشاعرة الجزائرية
الشابة ربيعة جلطى
« تضاريس لوجه غير
باريسى » المنشور في
دمشق أيضا « وهذه
الشاعرة الشابة تنتمى

بدورها الى جيل زينب
الأعوج فقد بدأت
الشاعرتان التعامل مع
الشعر منذ سنوات
قليلة .

وقدم مخلوف عامر
لمقالته بمقدمة عن ارتباط
ادب الأدياء الشباب
في السبعينيات بالواقع
وذلك بسبب ومى هذا
الجيل ويسبب التحولات
الديموقراطية التى
عاشتها الجزائر في هذه
المرحلة ، ثم حاول
استعراض الموضوعات
والمضامين التى يحتويها
الديوان مركزا على
الإشارة الى ارتباط ربيعة
جلطى بالواقع وبالأنسان
ومستشهادا ببعض
الآيات الشعرية مثل
قول ربيعة : تعال نسبر
قلبينا على أسوار الأحياء
الشعبية

فالمنشورات السرية
لم تعد تسع عشق
القضية .

وإذا كان مخلوف عامر
قد قصر في التعرض
للجانب الفنى في ديوان
زينب الأعوج فإنه حاول
أن يمنح ديوان ربيعة
جلطى بعض ما يستحقه
في هذا الجانب .

وإذا كان قد أخذ على
زينب قلة اهتمامها
بالرزم والأسطورة فقد
أخذ على ربيعة الاكتفاء

استعمالها والمبالغة في ذلك .

وبعد غملا لاشك فيه ان كتاب « تطلعات الى الفد » الذي يضم هذه المجموعة من المقالات النقدية ، وبغض النظر من تفاوت هذه المقالات من حيث الاهمية فانه يعتبر اضافة هامة للمكتبة الجزائرية وخاصة أننا نشكو كثيرا من النقص في مجال النقد .

— تجارب في الأدب والرحلة :

الدكتور أبو القاسم سعد الله أديب ومؤرخ فذا كان قد اتجه أكثر الى التاريخ للحركة الوطنية الجزائرية وللرحلة الكولونيالية في الجزائر كما اتجه الى البحث في تاريخ الثقافة الجزائرية منذ العهد التركي فبالله جانبنا آخر يعرفه بعض المقربين منه وبعض الناس ولا يعرفه آخرون وهو الجانب الأديب اذ من المعروف أنه نشر ديوانا شعريا أيام الثورة التحريرية الجزائرية كما كتب في القصة .

وأصدر مؤخرا كتاب بعنوان « تجارب في

الأدب والنقد » وقسمه الى خمسة عناوين كبيرة هي : دراسات ومقالات مع الكتب ، مناقشات وأحاديث ، رحلات ، الملاحق .

وعلى الرغم من أن عنوان الكتاب هو تجارب في الأدب والرحلة فان الجانب التاريخي للدكتور سعد الله فرض نفسه عليه أحيانا وذلك نجد أن سعد الله المؤرخ في بعض مقالات الكتاب يطغى على سعد الله الأديب فننشر مثلا من بين مقالات الكتاب على العناوين التالية : أربع رسائل بين باشوات الجزائر وعلماء عنابة ، حول أسطورة المروحة الخ... لا بد أن الدكتور سعد الله بذل جهدا هاما في جمع مادة هذا الكتاب وتبويبها وتاليفها وهو يستحق على جهده كل الشكر والامتنان ، فكتابه هذا مفيد للقراء والدارسين على حد سواء .

— مهرجان محمد العيد الشعري :

تحت شعار « من أجل ثقافة أصيلة ومتطورة » افتتح المهرجان الشعري

الثالث لمحمد العيد آل خليفة في مارس 1984 في مدينة بسكرة بالشرق الجزائري ليحوم أيما تلقى خلالها محاضرات تركز على دراسة العلاقة الوثيقة بين الشعر والواقع الجزائري ابتداء من عهد الثورة التحريرية مروراً بعهد البناء والتشييد كما تخصص أمسيات للقراءات الشعرية للشعراء المعاصرين للمشاركة في المهرجان .

فهذا المهرجان اذن فرصة للمحاضرين والشعراء كي يدرسوا الشعر الجزائري في جوانبه المختلفة وكى يلتقوا مع الجمهور ، وهو بالاضافة الى مهرجان القصة الذي يعقد كل سنة في مدينة سعيمة بالغرب الجزائري .

وبالاضافة الى الأسابيع والمهرجانات الثقافية التي تجرى على مستوى الولايات والبلديات المختلفة فانه يعتبر اسهما هاما في محاولة خلق حركة ثقافية نشيطة ومستمرة .

الدكتور مندور ..

كما تراه ملك عبد العزيز

نشرت المجلة في العدد الرابع حوارا مع الشاعرة ملك عبد العزيز تحت عنوان « الدكتور مندور .. كما تراه ملك عبد العزيز » ، وقد ورد في الحوار بعض ما يتطلب التوضيح :

جاء في الحديث (كنت كلما أنجبت طفلا أشعر أنه « اى الدكتور مندور » يطلب المزيد) بينها حقيقة الكلام (لقد كان احساسه بالأبوة يزداد مع كل طفل جديد) .

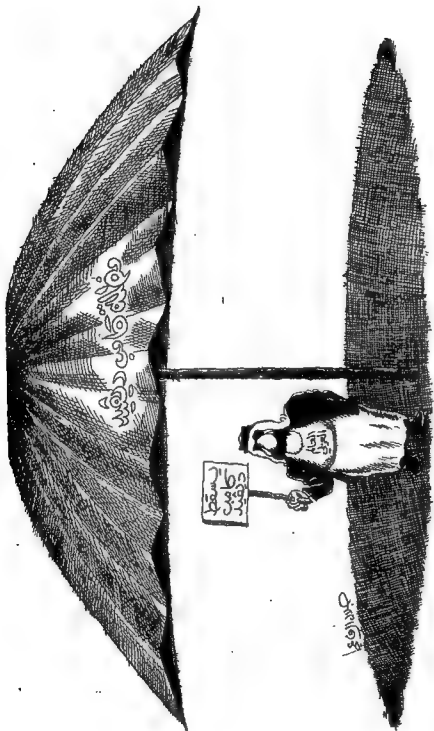
كما ورد اسم الفنان المصور « حامد سعيد » مع اسماء الأدباء الشباب الذين كتب عنهم د. مندور في مطلع حياتهم الأدبية ، والحقيقة ان الحديث عن حامد سعيد كان اجابة عن سؤال منفصل عن كتب عنهم من الفنانين التشكيليين ذلك ان حامد سعيد كان في قمة نضجه وعطائه الفنى حين كتب عنه مندور ولم يكن ناشئا مثل الأدباء الذين ورد ذكرهم .

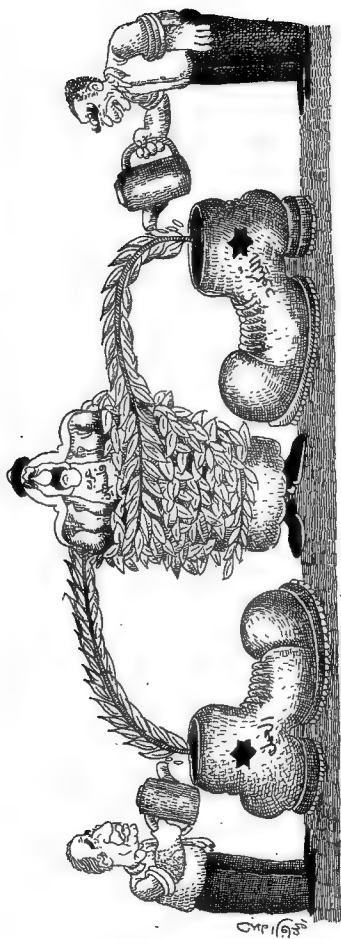
كذلك ورد ان الدكتور محمد برادة حصل على الدبلوم من اطروحتة « مندور وتنظير النقد العربى » والصحيح انه حصل على دكتوراه الدولة من السوربون وليس الدبلوم .

ملف كاريكاتير جلال الرفاعي

جلال الرفاعي

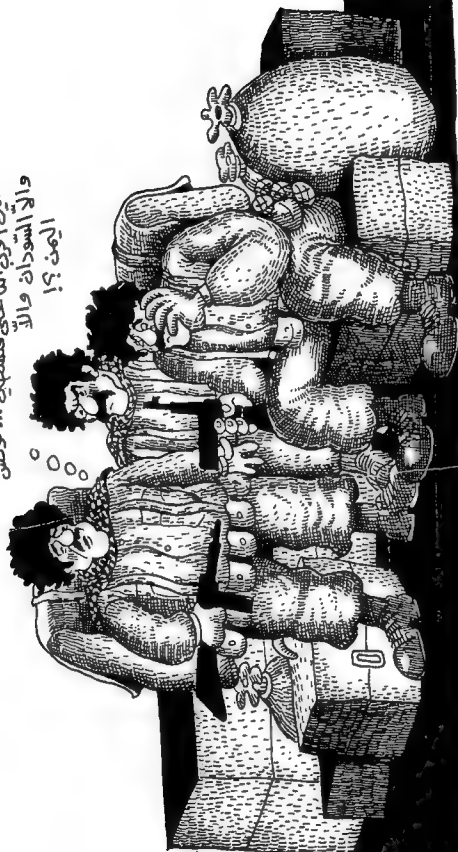
- من مواليد عام ١٩٤٦ بقرية كفر عين في فلسطين المحتلة .
- درس الاخراج الصحفي والرسوم المتحركة في بريطانيا .
- عمل خطاطا ورساما للكاريكاتير في صحف الشعب والدستور الاردنية . ومن ثم رساما للكاريكاتير ومراسلا مقبلا لصحيفتي الشعب والراى الاردنيتين بمدينة لندن . ومن بعدها رئيسا للقسم الفني ورساما للكاريكاتير في صحيفة البيان التي تصدر في دبي بالامارات العربية المحتلة .
- له كتابان كاريكاتيريان الاول صدر بعنوان (في الصميم) عام ١٩٧٤ . والثاني بعنوان (جلال الرفاعي ١٩٨١) . ويعد الآن لاصدار مجموعة كاريكاتيرية ثالثة .
- شارك في عدة معارض فنية في عمان ولندن والامارات العربية المتحدة .







مين أقربنا على فلسطين... تونس
والأفارقة والآ
البحر



١٧٦١ ق. ١٩٩١

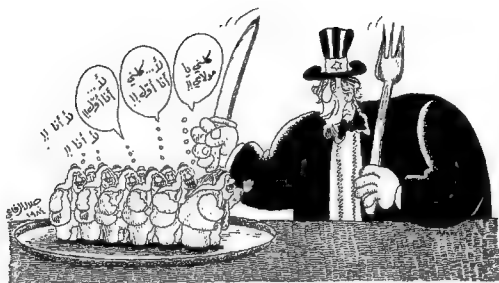


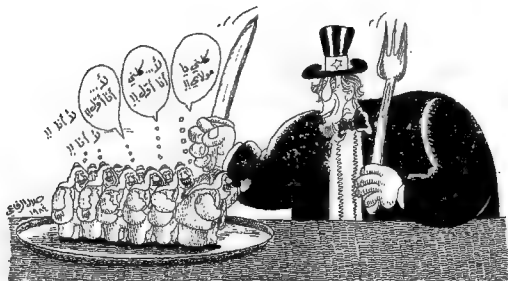
(جنگ فلسطین ۱۹۴۸ء)

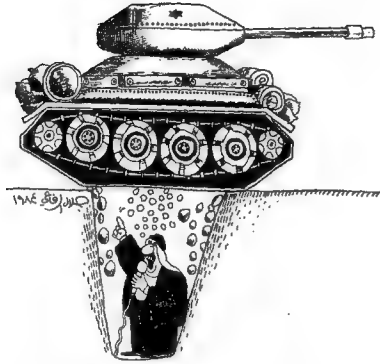
۱۹۴۸ء

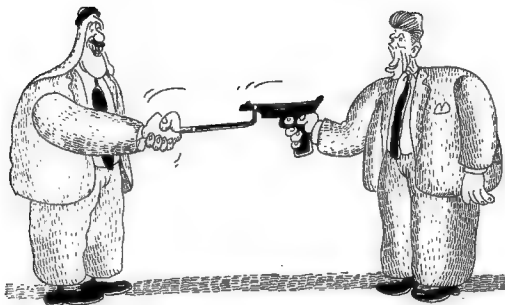


بيقولوا السلام بارد مع مصر...
قلنا أسخنه سوية !!!









(شولتز... والجنود المسلم!!)





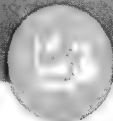




رقم الايداع ١٦١٧١/١٩٨٢

مطبعة اخوان مورافقلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ١٠٤٠٩٦

خامس



كتاب الإسلام

في إصلاح

ما أفسده

الإنفتاح

د. إبراهيم العيسوي

٧

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني للتدقيق الموحد

العدد الرابع

السنة الاولى

سبتمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهرام ٢٣ ش عبد الحفيظ شروت

القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وتفكير

بصدرها حزب التجمع الوطني للشعبي الموحد

في هذا العدد :

منحة

٤ د. الطاهر أحمد مكي

٧ فريدة النقاشي

٢٩ صلاح اللقاني

٣٣ محمد صدقي

٤٠ د. عبد العظيم أنيس

٤٣ بقلم الرسام عبد السمیع

٤٦ سعدی یوسف

٤٩ مصطفى حجاب

٥١ أحمد فؤاد نجم

٥٣ د. فيصل دراج

٧٠ أحمد اسماعيل

٧٢ نبیه الصمیدی

٧٣ محمد الحلو

٧٦ أحمد محمد عطیة

٨٧ محمود عبد الوهاب

* في المدرسة تكون البداية

* حول التبعة الثقافية والاعلامية

وامكانات الخروج منها

* شعر : زهير الدبيلة

* قصة قصيرة : حرف القاف

* البعد الثاني

* قصة قصيرة : الحلقة

* شعر : لمسات يومية

* قصة قصيرة : الشاي حتى الثمالة

* شعر : بهروت

* الفن والراسخانية في الفكر الماركسي

* شعر : تساؤلات مهزومة

* قصة قصيرة : الذي يجمع الطلب الفارغة

* شعر : النيران

* أزمة تولستوي

* ورؤية أخرى من تولستوي

كيف دافع عنه لينين وكيف نقده ؟

صفحة

- * قصة قصيرة : أيام المعائلة الكبيرة احمد والى ٩١
 * شعر : المزلتان عمر الصاوى ١٠٠
 * قصة قصيرة : حادث عبد الله خليفة - البحرين ١٠٢
 * البناء الفنى فى مجموعة قصص الجميع يريحون الجائزة حسين عيد ١٠٩
 * نصل من رواية سنوات الغضب ابراهيم الحسينى ١١٦
 * دليل المصطلحات الادبية ترجمة واعداد : احمد الخميسى ١٢٣

* حوارات :

- حوار مع الكاتب الجزائرى كاتب ياسين اجراه : جاك الساندرا
 * آثارتنا .. بين الترميم والتجميل الاعلامى ترجمة : عايدة لطفى ١٢٧
 * من عروض الموسم الصيفى لمسرح الدولة د. د. على نبيل وهبة ١٣٩
 * « سكة سفر - ولاد الايه - جواب » ناصر عبد المقيم ١٤١
 * ٣ مخرجون جدد .. من المعطف القديم محمد الشريبنى ١٤٤
 * « آدب الغد » تناقش عزلة المثقفين
 * « وكلمات » .. من البحرين يوسف ابو رية ١٤٧
 * « الفجر الادبى » .. مجلة من الارض المحتلة ١٤٩
 * المؤتمر العالمى السادس عشر
 * للاتحاد الدولى للغات والاداب الحديثة د. منى ابو سنة ١٥١
 * البريد الادبى

في المدرسة تكون البداية

د. الطاهر أحمد مكي

تنفذى الثنائية وتتسع بالقراءة ، والقراءة عادة ، والمدرسة افضل مكان لتأصيلها بعد البيت ، وبخاصة بعد أن صرفت ازمة الاسكان الناس عن التفكير في بيت تحتل المكتبة منه ركنا ، أو يتوفر فيه الهدوء لمن يريد أن يخلو بنفسه قارئاً .

ولم تكن المدرسة المصرية غافلة عن دور المكتبة في غرس هذه العادة بين تلاميذها ، ودورها في تنمية مداركهم ، فكانت موضع الاهتمام الكامل ، يتجلى ذلك واضحاً في تهيئة المكان المناسب لها ، وتغذيتها دوماً بالكتب والمجلات ، وتشجيع التلاميذ في التردد عليها ، وبلغت العناية بالمكتبة ذروتها ، فاقتصر كل فصل دراسي بمكتبة خاصة به ، الى جانب المكتبة العامة ، يقوم على إمانتها تلميذ ، وتتمشى على ما يقدمه لها التلاميذ انفسهم ، تبرعاً أو اعارة ، وتقدم الكتب لتلاميذ الفصل ، يقرأونها خلال ساعات محددة ، أو فترات الراحة ، أو يحملونها الى بيوتهم .

ولكن ظاهرة تخريب المدارس المصرية التي عمت في خمسة العشرة عاماً الأخيرة على أوسع نطاق ، انتت على مكتبات المدارس تهريباً ، محولتها الى فصول أو مكاتب أو مخازن ، ولم يعد في الفصول نفسها فراغ يوضع فيه دولا ب كتب ، وتوقف امداد المدارس بالكتب الجديدة والمجلات ، وشيئنا نشيناً لم تعد المكتبة ولا الكتاب يمثلان شيئاً في حياة تلاميذنا ، وانعكس هذا بدوره في سلوكياتهم في بيوتهم ، فلم يعد القادرون

يهتمون بأن تضم بيوتهم مكتبة أو ركناً لها ، رغم انها تحوى كل الوان الترف المادى ، مما ابدعته المدنية الحديثة ، مصنوعا في مصر او مستوردا من الخارج ، وادى هذا الى قلة توزيع الكتاب الجاد ، وشكوى اصحاب المكتبات من كساده ، وشدة الاتبال على الكتب المصفراء الساقطة ، دور حول الجنس ، او تبشر بالآوهام والخرافات .

ومثل هذا كان مذهبهما في سياسة تعمل على تسليية الشعب والهائه، وشغله عن كل جاد من اموره ومما يحاك حوله ، اما ونحن نحاول ترتيب البيت ، وتجاوز سنوات القحط ، وصنع حاضر افضل ، والاستجابة لبقطة بدت طلائعها في الاحساس بما نحن فيه من ظلف ، والقضاء على المعوقات ، فالخطوة الاولى انك كله ، ان نعننى بالثقافة والفن ، وان نحول دون ان يدع ابنائنا المدرسة ، او يتخرجوا في الجامعة ، ولم يقرأوا غير الكتاب المقرر ، وهو ردىء ، والمكررات المخصصة ، وهى مشوهة ولا يمكن لأحد ان يحتج بالميزانية ، فقد كنا ننفق ملايين تبلغ العشرة او تزيد ، على مهرجان يقام كل عام ، وغايته ان يتجه يوم ٦ اكتوبر من كل عام الى بيت السادات يحمل المشاعل ، وليوح له بالاعلام ، ويهتف بحياته ثلاث مرات ، ثم يعود من حيث أتى ، ومبلغ علمى ان الرحلة الى بيت الرئيس توقفت ، وان الانفاق على المهرجان لايزال مستمرا .

تقول الحكمة القديمة ، لان تضىء شمعة خير من ان تعلن الظلام ألف مرة ، وبذل ان نتحاور حول واقعنا الثقافى ووارثه وتخلفه وان نقف عند هذا الحد ، فلنحاول ان نبدا ، وأن نتقدم بالامر خطوة ، وان تكون هذه الخطوة فى المدرسة الابتدائية ، وتلاميذها ومدرسوها هم اعصاب القرى ، ينتشرون على امتداد القطر كله ، فى شوارع المدن ، وفى صغريات النجوع والكفور والقرى ، فنجعل فيها للمكتبة مكانا ، مكتبة تربية تخدم التلميذ فى تحصيله العلمى فتقدم له المواد المعاونة من الخرائط والاشربة وكتب النصوص ، ونجعل فيها للكتب الثقافية مكانا آخر ، يتجاوز المقررات ، ولا يقتصر على المدرسة ، فتعنى التلميذ بما يمكن ان يستمتع ويقرأ فى بيته ، فتتسع ثقافته ، وتتسع مداركه ، وتؤكد ميوله ورغائبه .

وان تتسع بها خطوة ، فلا تكون بالضرورة وقفا على المدرس والتلميذ ، فنخرج بها الى سكان القرية انفسهم ، مهما كان عدد القادرين على القراءة محدودا ، ولن يكون ذلك امرا صعبا ، وكان هذا حال المساجد قديما ، فكان فى كل مسجد مدرسة ، وفيه مكتبة ، فتفتح لهم قاعة المطالعة بعض الوقت فى غير اوقات العمل ، وتعينهم ما يرغبون فى محله ، ولو مقابل ضمان مالى بسيط يدفعه المستعير من غير التلاميذ ،

وقد نجعل لهما اشتراكا رمزيا غير مرقى ، يعين على تجديد ما فيها من حين لآخر .

ان المكتبة العصرية في المدرسة ، مع تجديد المناهج ، وتطور وسائل الايضاح ، من الزم اساسياتها ، ويجب الا تقتصر على الكتب انذى يقرأ بالعين ، فهناك الكتاب الذى يسمع بالاذن ، ودوره فى الارتقاء بدراسة النصوص ، والتمود على الالتقاء ، والنطق الصحيح ، وفى تصاليم اللغات الأجنبية هام ومفيد ، وهناك الكتاب الذى يقرأ بالعين ويسمع بالاذن فى الوقت نفسه ، ممثلا فى الافلام التربوية والجيدة ، والمسرحيات الممتازة الهادفة ، وكلها تمثل جانباً مهماً من نشاط المكتبة ودورها التربوى .

لا اظن وزارة التربية تجهل هذا الأمر ، ولدينا فى جامعة القاهرة قسم للوثائق والمكتبات من خيرة اقسامنا الجامعية ، ويعد أمباء للمكتبات على اعلى مستوى ، لكن روح القنوط ، ولا اقول شيئاً آخر ، التى سيطرت على من يديرون الأمور فى وزارة التربية ، واثير السلاحة على المطالبة بالافضل ، ونسيان القضية مع الزمن ، جعل منها شيئاً مهملاً لا يبر بذاكرة احد .

ان المكتبة المدرسية . حين نحسن استقلالها . يمكن ان تؤدي دوراً بالغ الأهمية فى التنقيف ، وتأكيد رسالة المدرسة . بما تقيمه من نواد لانشاد الشعر ، أو حلقات لقراءة الكتب ، أو مجموعات لنقدها ، أو مسابقات ترتبط بالقراءة ، ونشاطات تدور حول ما يدرس التلاميذ ، بأعداد ما يتصل بمواد الدراسة ، وتعريف بآخر ما صدر من كتب ، ومع ان التلميذ ، والقارئ فيها بعامة ، يبدأ حياته مستقيماً ، ومع الزمن تصبح الهواية عادة ، والليل نيكدا . فيعمل على ان يملك الكتاب ، ويكون فى بيته مكتبة ، مما كان دخله محدوداً ، وما يقرره لها ضئيلاً .

لكن المكتبة لن تؤدي دورها فى التنقيف والتوعية الا اذا احسنا اختيار الكتاب ، وهو أمر ليس سهلاً ، فالتسوف نافق بالوان من الكتب مؤذية ومضللة ، تسمى فى الفرد أسوأ غرائزه ، وتقيت فيه انبل ما يملك ، ويحتاج اختيارها الى هيئة مستقيمة ، نظيفة اليد والعقل ، بعيدة عن البيروقراطية والتخلف .

فلتبدأ يا وزارة التربية ، ولو بمكتبة واحدة ، فى مدرسة واحدة ، فى مكان ما من القطر ، وستكون المحاولة ، والتجارب فيها ، باعنا على السير فى نفس الطريق .

د . الطاهر احمود مكى

حول التوعية الثقافية والإعلامية وإمكانيات الخروج منها

فريدة النقاش

انه لشيء واقعى حقا ان تعالج الدول النامية مسألة الثقافة من حيث هي ابداع للأدب والفن والفكر وبين الاعلام فى ارتباطهما ببعضها البعض وذلك لأسباب كثيرة أهمها انتشار الأمية فى هذه البلدان انتشارا واسما مما يحول وسائل الاعلام الى وسائل ثقافية ذات اثر بالغ .

ولكن الارتباط الواقعى بين الثقافة والاعلام لا يؤتى ثمارا نافعة دون ان تعالج القضية برمتها من قبل المسؤولين والمثقفين والعاملين فى هذين الميدانين باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مسألة التنمية : بنظراتها ، بضمونها ، انحيازها الاجتماعى ، الطبقة او مجموعة الطبقات الاجتماعية التى تقودها .. وهى جميعا العناصر التى ترتب أولويات التنمية .

التنمية والآخرين :

لا تقوم تنمية فى بلد متخلف الآن بالاعتقاد الكلى على الذات نتيجة لعوامل كثيرة ، وانما تنشأ مجموعة من العلاقات الاقتصادية التى تنعكس فى سياسات هذه الدول مع الدول الكبرى التسادرة على تمويل التنمية بسبب غناها وتقدمها الصناعى : وعادة ما يكون اختيسار الحليف الخارجى انعكاسا لطبيعة الطبقة الاجتماعية السائدة عامة ، فاختيسار المعسكر الاشتراكى يعكس توجهها لتحالف طبقة شعبى ، واختيسار المعسكر الرأسمالى يعكس توجهها آخر لتحالف طبقة رأسمالى فى الأساس .

وفي مصر نشأت في الحقبة الأخيرة علاقات اقتصادية متشابكة مع البلدان الرأسمالية المتقدمة صناعيا سواء تلك التي شكلت قيادة الاستعمار القديم مثل انجلترا وفرنسا او قيادة الاستعمار الجديد مثل امريكا واليابان ، ولاسباب كثيرة قامت علاقات خاصة للفساية بين مصر وامريكا .

حين تصدر الرأسمالية رؤوس الاموال بأشكال مختلفة الى البلدان النسيابة فانها تصدر معها أنماط ثقافتها واعلامها : لغتها التي تدرس غالبا في المدارس ، كتبها وصحفها ، افلامها السينمائية والتلفزيونية وموادها الاعلانية المختلفة والتي تحمل جميعا أنماط سلوك وقيم وعادات البلد الاصلى الى البلد الذي يستقبل وهي عادة ما تحمل معها وسائل واساليب رواجها الشبيهة بوسائل واساليب رواج البضائع التي تصدرها الى هذه البلدان .

يقول تقرير لليونسكو ان حجم تدفق المواد الاعلانية بين البلدان الغربية الرأسمالية المتقدمة وبلدان العالم النامي هو بنسبة ١٠٠ الى ١ ، اي ان ما يوازي مائة ساعة ارسال من الغرب الرأسمالي تقابله ساعة ارسال واحدة من العالم النامي اليه .

نستطيع ان نتبين مدى الاثر الذي تحدثه المادة الاعلامية والثقافية بمجرد المشاهدة العينية لانتشار اجهزة التلفزيون . ناهيك عن الراديو المنتشرة بين كل الطبقات في القرى وفي افقر الاحياء الشعبية في المدن حيث يأتى اقتناؤه في قائمة اولويات الاسر الفقيرة .

من جهة اخرى اخذت هذه الاجهزة تحظى في ادارتها باستقلال متزايد عن التوجيه المركزي ، ونرى مثلا لذلك في محطات الاعلان التي ترتبط ارتباطا كليا بالشركات المنتجة للبضائع المعلن عنها ، وفي سنة ١٩٧٨ كان يجرى العمل لانشاء محطة تلفزيون خاصة في مصر ، وهي دلالة في حد ذاتها على مدى قدرة رأس المال على التحكم .

ثمّة حقيقة أخرى هي أن الطبقات الميسورة بات باستطاعتها ان تحدد مضمون المادة الثقافية التي تشاهدها باقتنائها المتزايد للفيديو الذي اتسعت رقعة انتشاره مؤخرًا ، وهكذا تصبح المادة الاعلامية والثقافية المستوردة للارسال المسام موجهة أكثر فلكثر الى الطبقات الشعبية حيث لا تدخل لها في اختيارها ، وسوف نلاحظ بعض الآثار الاجتماعية المترتبة على هذا الانتشار وذلك التحكم فيها بعد .

ان التقدم التكنولوجى الهائل الذى يشهده الغرب الراسالى وأمريكا بصفة خاصة - يعكس نفسه سلبا على هذه العلاقة الثقافية - الاعلامية غير المتكافئة كلما ازدادت الفجوة الحضارية اتساعا اذ تعجز الشعوب الصغيرة المحدودة الموارد - المثقلة بأعباء الارث الاستعماري عن مجاراة هذا التقدم الهائل أو اقتناء ثمراته .

أما الفجوة نفسها فتزداد اتساعا بين الاغنياء المالكين والفقراء المعدمين في البلد الواحد .

ومع ذلك يظل جهاز التلفزيون أخطر أداة للاعلام والثقافة معا وإنذى يطرح في الأسواق كل يوم في أشكال جديدة .. كبيرة وصغيرة وملونة كأحد منتجات التكنولوجيا التي لم تعد الشعوب الصغيرة تستطيع الاستغناء عنها ، ولا تستطيع حكوماتها - لأسباب كثيرة - أن تضعها في قائمة الحاجيات القابلة لأعمال شمار النقشف الذى يطرح من حين لآخر بسبب الأزمات الاقتصادية المهيقة .

هذا فضلا عن أن السياسات الاعلامية والثقافية تعتمد بدورها اعتمادا كبيرا على التلفزيون كأداة خطيرة الأثر ، وعلى سبيل المثال حين اصدرت الحكومة المصرية قبل ثلاثة اعوام قرارا يقضى بأن تفتح المحلات والورش أبوابها في العاشرة صباحا على أن تغلق في السابعة مساء بحجة توفير الطاقة كانت ساعات الارسل التلفزيوني تتزايد ، وكان العمل - وما زال - يجرى على قدم وساق لتشغيل قناة ثلاثة .

وربما لو توفرت لنا احصائيات دقيقة عن استهلاك الطاقة التي هي إحدى مشكلات الدول النامية ، لعرفنا كم هو خطر تأثير التلفزيون والراديو في الريف والاحياء الفقيرة ، وبالتالي مدى تأثير المادة الثقافية والاعلامية بعمامة ، والمستوردة منها بخاصة على الجماهير العريضة حيث تلعب هذه المادة دورا معينا في تشكيل وجدانها ، واكساب حياتها العقلية والروحية سمات جديدة ... لا تجعل القول بتهديد الذات الثقافية القومية قولاً مبالغا فيه .

وتكتسب هذه المقولة للأستاذ « سعد لبيب » الكاتب والخبر الإذاعي أهمية خاصة لأن ما تصفه هو نتيجة مباشرة لهيمنة أوسع مدى تتجلى في العلاقات الاقتصادية السياسية المتشابكة :

« فقد أدى التقدم المستمر في مجال وسائل الاتصال الحديثة الى تهديد خطير للذاتية الثقافية العربية وغيرها من الثقافات غير المرتبطة بالدول

الصناعية الكبرى ... رغم الإمكانيات الكبيرة التي يوفرها هذا التقدم لنشر الثقافة وإيجاد الحوار بين ثقافات العالم ... » .

التكافؤ الوهمي :

سوف يتبين لنا كيف ان التهديد الخطير للذاتية الثقافية المصرية - العربية لا يتم بمعزل عن الركائز الأساسية للعلاقات الاقتصادية غير المتكافئة بين بلدان العالم الاستعماري المتقدم والبلدان النامية التي تدور في فلكه . لأن نفس القانون يحكم العلاقة الثقافية الاعلامية بين هذه البلدان وبعضها البعض .

صحيح ان كل الدول التي تحررت من الاستعمار القديم قد عقدت من بين ما عقدت من اتفاقيات ثنائية وجساعية اتفاقيات وبروتوكولات ثقافية واعلامية مع الدول الاستعمارية .

لكن هل يا ترى تخضع المسادة الاعلامية الثقافية المصدرة الى البلدان الصغيرة النامية للانتقاء من قبل القارئ على امر الاعلام والثقافة فيها ؟ وهل يقوم تبادل متكافئ حقاً بحيث تعرض الشاشات الاوربية والامريكية بخاصة مسادة ثقافية واعلامية تساوى حجم تلك المسادة التي تتدفق بصورة متزايدة ومبائنة الى البلدان النامية ، ام ان رأس المال ياترى ينحكم بطريقه .. بنفس الطريقة الاقتصادية التي نجعل استقلال هذه الدول شكلياً ؟

ان احصائية اليونسكو وحدها حاسمة ودالة للغاية في هذا الصدد .

القيمة الثقافية والاعلامية هي الوجه الآخر ... الوجه الأكثر سفوراً للارتمية الاقتصادية ، فاذا كانت التبعية الاقتصادية تعنى ان بين ما تعنى تحول البلد التابع الى سوق لمنتجات المركز الاستعماري ، فان المنتجات الثقافية والاعلامية تدخل بنورها ضمن البضائع وهئلا مثل البضائع الاستهلاكية ليس من الضروري ابداً ان يملها احتياج خاص لدى البلد التابع .

ثقافة الهروب لماذا ؟

يرى الأستاذ سعد لبيب ان « تركيز الصناعات الثقافية والاتصالية الكبرى في مجموعة محدودة من الدول الصناعية قد ادى الى احتكار هذه الدول لصناعة كثير من الانتاج الثقافي والاعلامى ، وتولى توزيعه الى بقية بلاد العالم الامر الذي من شأنه ان يحدث تغييراً عميقاً في ظروف الحياة الثقافية والتعبير الثقافي في هذه البلاد ، خصوصاً وقد اتجه هذا الانتاج الكبير الى سوق الاستهلاك الذي يشجع على السلبية والانعزال ويعطى الاولوية لثقافة الهروب التي كثيرا ما تقوم على الخمول ورفض الواقع كما اتجه الى توجيه الانواق وانماط السلوك الامر الذي يمثل تهديد لخصوصية الثقافات المختلفة » .

هذا الاستنتاج الصحيح في جملة هو محصلة لنمو الاقتصادى الذى صاحب الانفتاح ، وكما يقول تقرير الخبراء الاقتصاديون لحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

« ادى نمط النمو الاقتصادى الذى ساد فى ظل سياسة الانفتاح مع ما اصطحبه من نمط فى توزيع الدخل وزيادة فى الاستهلاك الى الاعتماد المتزايد على الاستيراد ، وتخفض فى النهاية عن ازدياد اعتماد الاقتصاد المصرى على العالم الخارجى والى جانب الخلل الداخلى الذى يتمثل فى عجز العرض عن الطلب وانطلاق التضخم برز خلل جوهرى فى العلاقات مع العالم الخارجى كنتيجة لأن مصر أصبحت تستهلك وتستثمر وتستورد بأكثر مما تنتج وتصدر ، وانعكس ذلك الخلل فى عجز ميزان المدفوعات والتوسع السريع فى المديونية الخارجية ... » ص ٢٠ وما بعدها بلحق التقرير هذه المقدمة بجدول تفصيلية عن حجم المديونية والخلل فى ميزان المدفوعات ... الخ .

ولكن محمد حسنين هيكل فى كتابه الأخير « خريف الغضب » يورد ارقاماً حاسمة « ففى خلال السنوات العشر الأخيرة زاد الدين المصرى المدينى تقارب ١٩ مليار و ٥٥٠ مليون دولار . كما أن الدين العسكرى وصل الى ستة آلاف مليون دولار : أى أن ديون مصر الخارجية مدنية وعسكرية زادت عشر مرات فى فترة حكم الرئيس السادات ... » ص ١٩٩

ويقدم عادل حسين فى كتابه الهام « الاقتصاد المصرى من الاستقلال الى التبعية » صورة تفصيلية دقيقة لأحكام موثقة قبضة التبعية لأمريكا على مقدرات مصر بدءاً من السيطرة على اقتصادها وانتهاء برشوة مثقفيها .

وكيف يكون بوسعنا الا نرى التهديد الخطير لثقافتنا ودياننا الاعلامية وذاتنا القومية ؟ ؟

تنطوى عملية التبادل الثقافى الشكلى التى تنص عليها الانفاقيات والبروتوكولات على نوع من القسر والفرض الضمنى للنمط الثقافى الاعلامى الذى يتشكل فى المركز الاستعمارى على الدول المختلفة او التابعة .

بل أن النموذج الثقافى « الهوىبى » الذى تشير اليه الورقة فضلاً عن انه نتاج مجتمع تؤدى العلاقات فيه الى انتاج هذا النمط الذى يخدم الطبقة الحاكمة فى عملية الترويض الواسعة للمحكومين ، فإن جانباً منه يعد خصيصاً للبلدان التابعة كإداة للإبقاء عليها سوقاً مفتوحة لانتاج المركز ، والإبقاء على

شعبها جماعة من المستهلكين للبضائع الأجنبية التي تدخل بالتدريج و
عاداتهم وانماط استهلاكهم لتصبح احتياجا .

هكذا يؤثر سلبا الجنس والعنف . سينما الحلم الوهمي ، ومسلسلات التفوق
الابيض . والعالم الذي يحل فيه كل مشكلات الانسان تلقائيا ودون جهد ،
سينما الخيال العلمي المزور في الغالب والذي بدلا من ان يسخر لخدمة
الانسان في مشكلاته الاكبر الصاح على الكرة الارضية يذهب به في مغامرات
بحثة خارج العالم دون اسانيد حقيقية من مكتسبات العلم الحديث ومنتجاته
الفعلية وقدراته غير المحدودة على توفير رخاء حقيقي لكل البشر وبما تكرسه
الراسمالية العسكرية لتطوير الأسلحة الفتاكة ...

كذلك مسلسلات المرأة الخارقة ، ورجل السنة مليون دولار ، وبطولات
رجال المخابرات الامريكية ويوميائتهم ومهامهم المستحيلة التي ينجزونها على
خير وجهه وهم عادة اخلاقيون بشكل مطلق ، اخلاقيون بصورة مضحكة
لائها تتناقى مع أبسط المعلومات والحقائق التي عرضها المسالم اجمع عن
مضائق المخابرات وتورطها في انقلابات ضد النظم الشرعية وعملياتها القذرة
وانسدادها لرؤساء الدول المرتبطين بالبريكار ورشوتهم ... الخ .

ان هذا العالم المتكامل المنسوج بمهارة ودقة لا يتم مصادفة أو دون
تخطيط من قبل القائمين على امر الكارتيلات والترسبات الضخمة التي تنهب
البلدان النابعة ، وها هذه المسلسلات والافلام وها يصاحب انتشارها من
تخفى ظاهرة انتشار المخدرات بين الشباب سوى الشكل المحكم والترجمة
الثقافية الترفيهية للايديولوجية الاستعمارية الجديدة (فالشركات الكبيرة
القومية أو المتمدة الجنسية تخفى أكثر ما تخفى في العالم الثالث أو التابع
من البقطة الثورية للشعوب التي يجري كبتها واستغلال مواردها وافقارها
وابقائها اضرة لقيود التبعية الثقافية ، أسرة لوهم المثل الأعلى الاستعماري
الذي تروج له على أوسع نطاق وعبر أكثر اشكال الانتاج الثقافي قدرة على
التأثير والإبهار .. هو مهمة لا تقل خطرا عن الاستغلال المادي للموارد .

ان العلاقة الاقتصادية بين هذه الشركات العملاقة وصناعات السينما
والتلفزيون الكبيرة ليست سرا ، وان أى مجلل يغفل العنصر الايديولوجي
في هذا الانتاج الثقافي ومن ثم يهمل الرابطة العميقة بين الهذنين الاقتصادي
والدعائي لن يكون بوسعه سوى التوصل الى نتائج جزئية ، خاطئة في
التحليل النهائي .

المثل الأعلى الراسمالي :-

ان تقديم المثل الأعلى الراسمالي للبلدان المختلفة عبر اشكال متباينة
في هذا الانتاج هو هدف اصلي للمخططين والمنظمين في الشركات المنتجة ..

خاصة وان دعاه النظام الرأسمالى المتحمسون يدركون على افضل نحو -
طبيعة الصعوبات التى تواجه تنمية رأسمالية فى البلدان المختلفة . وقد
اثبتت التجربة العملية حتى الآن فشل الرأسمالية المحلية فى هذه البلدان فى ان
تستقل عن الرأسمال العالمى او فى ان تحدث تنمية شاملة حديثة ومنظمة
لجتمعاتها على أسس رأسمالية ، وكان حصاد هذه التجارب هو المزيد من
الخراب الاقتصادى . وتدهور مستوى معيشة الجماهير العريضة ، ولعن
نماذج تركيا والبرازيل وايران ومصر مؤخرا تكون دالة فى هذا الصدد .

يصطدم المثل الأعلى الرأسمالى كما تقدمه الثقافة والاعلام بحقائق
الحياة المسافرة فى هذه البلدان الصغيرة التابعة ، وينشأ ذلك التناقض الروحى
الذى يصعب بل يستحيل حله بين الحياة العملية للناس والمثل الجميل الذى
يقدم باعتباره أملا دون ان يكون هناك ادى امل فى تحقيقه ... هكذا ينشأ
التهاك على ثقافة الهروب والعزلة ، ثقافة الفردية الشديدة والسلبية
المناهضة لروح الجماعة والعمل الجماعى ، ثقافة الملكية الفردية فى مواجهة
الملكية العامة التى تفضى بالمرء لأن يكون وحشا وحيدا باحثا عن التملك فى
غابة من الوحوش . الصغيرة والكبيرة ... ثقافة الانفصال عن الواقع
لا الإعداد الروحى الشامل لتغييره فى حدود معيقاته هو ومعطيات الحياة ثم
الكشف عن القدرات الكامنة للناس الخنوط بهم عملية التغيير .

ان هذا المثل الذى تجمله مفردات الثقافة والاعلام الرأسمالية لا يجعل
وجه الرأسمالية فحسب ، ويقدمها بشكل يبدو محايدا ومفصولا عن الارث
الاستعمارى ، وانما يهدف ايضا الى سد الطريق امام شعوب المسالم
الثالث لمواجهة التنمية حتى تبقى اسيرة للضغوط الاقتصادية ومن ثم
السياسة التى يملها الوضع التسليع ، وهى ضرورات لا تنبع من حياة
الفائضية الساحقة لهذه الشعوب وانما هى حاجة الرأسمالية العالمية
للأموال والمستهلكين والمواد الخام .

المصدر الواحد :

تأتى المادة الثقافية والإعلامية الخارجية كلها من الغرب الرأسمالى
وأمرىكا بصفة خاصة كما أسلفنا مع استثناءات نادرة حتى ان افلام الأطفال
التي تلقى فى التلفزيونات هائلة وتطویر مستمرا فى بلدان المعسكر
الاشتراكى ما زالت فى التلفزيون المصرى حكرا على البلدان الرأسمالية .

فاذا كانت المشاهدة الميمنة اليومية تلطنا على هذه الحقائق نعبّر
بتابعة برامج اسبوع يكمله فى القنوات توصلنا الى الحقائق التالية :

ان التلفزيون يعرض ٤٦ حلقة وفيلم اجنبى فى الاسبوع موزعه على كل ساعات النهار والمساء والسهرة ، نتيين ان نسبة المادة الاجنبية الى عدد ساعات الارسال (ودون حساب لنشرات الاخبار التى نحتوى على فقرات اجنبية كاملة ممقولة بالاقبار الصناعية) تشكل مقدار تسع ساعات من مجمل ارسال ٢١ ساعة يوميا اى حوالى ٤٣٪ من كل المسادة المذاعة . فاذا قصرنا المقارنة على المسادة الدرامية وحدها لارتفعت نسبة الدراما الاجنبية الى ٧٠٪ من مجموع المسادة الدرامية .

لا يخضع اخبار المسادة الثقافية والاعلانية المذاعة لانتقاء شكلى ، بل تحتكمه سياسات شاملة اكبر من مجرد التحديد الثقافى لفيلم هنا او مسلسل هناك ، بدليل ان الانلام والمسلسلات التلفزيونية الصهيونية التى كانت ممنوعة بحكم المقاطعة العربية قبل عام ٧٧ توالى عرضها وبكثرة مدهشة على شاشات التلفزيون المصرى بعد ذلك ، وان تحليل المضمون للنماذج الاساسية لهذه الحلقات والافلام نيكشف لنا عن النبط العنصرى الاساسى المعادى للعرب والفلسطينيين والذى يقابله خط التفوق الابيض على الهنود الحمر فى افلام رعاة البقر ، انه هو الذى يحكم البنية الايديولوجية لكل هذه المسلسلات .

النموذج الاصلى :

يتجاوز الاثر الذى تحدثه المسادة الدرامية الامريكية غير المنتقاء حدود ذاته ، لانه يصيب مع الوقت والاحاح واعتياد الجمهور والمهارة الفنية نموذجا اصليا سرعان ما يستلهمه الانتاج المحلى وينسج على منواله والحق ان المؤلف او المخرج التلفزيونى المصرى لا يكون قد وقع كلية فى نوع من الاغتراب الثقافى حين يستلهم هذا النموذج ، ذلك ان الحياة تقدمه له عبر العلاقة الاقتصادية الاصلية التى اشرنا اليها سابقا .

ان نماذج الاستهلاك تفرض شروطها وتتشابه حيث الطبقة الوسطى المصرية او الطبقات المالكة الكبيرة بدرجة اقل هى فى الغالب الاصح موضوع الدراما التلفزيونية المحلية ... تتجلى اشكال حياتها وانماط سلوكها وعاداتها وقيمها ومشكلاتها وطموحاتها ورؤيتها للحياة فيها .

وفى ذل التبعية الاقتصادية السياسية وفى ظل تراجع حركة التحرر الوطنى تعالقت هذه الطبقات بالمثل الاعلى الراسمالى ، وبشكل الحياة الغربية، بضايعها وافكارها الرئيسية وانماط السلوك والاستهلاك ، وساعد على ترسيخ هذا المثل الاعلى الراسمالى ان البلدان الراسمالية لم تعد عدوا

بعد كما هو الحال مع العدو القومي المتمثل في اسرائيل فبات سهلا على هذه الطبقات ان تنسقط من حسابها روحيا ووجدانيا فكريا وسلوكيا ما اطلق عليه فيما بعد اسم « الاوهام القديمة » حول العداء للاستعمار والصهيونية ، وطرحت خلف ظهرها الموقف القديس من الرأسمالية العالمية ذلك الموقف الذى كانت قد تحلت به في زمن يد حركة التحرر الوطني وموجهاتها الساخنة مع الاستعمار العالمى قديمة وجديدة .

ان المثل الأعلى الرأسمالى يتبدى في هذا الحلم بالملكية الخاصة وبالنشاط الفردى المفرط الذى يحكم معظم — ان يكن كل — الدراما التلفزيونية الواسعة الانتشار في مصر وهى الفكرة الاساسية التى تستند ايدبولوجيا ما هو مطروح في الساحة حول امكانية دور الشريك للرأسمالية المحلية مع الرأسمالية العالمية .

فاذا أضفنا ان رقابة محكمة تفرض شروطها على المؤلف التلفزيونى والاذاعى والسينمائى في بلدنا لوجدنا ان الطريق مفروش بسهولة للهروب الى النموذج الجاهز الذى يجرى تنويله تماها كما يجرى تدويل رأس المال .

ومن المفارقات التى تستحق دراسة مستقلة ان هذا النموذج الثقافى الذى يصدر لنا ولبلدان العالم الثالث التابعة يحل في طياته هذه النظرة المتعالية على ثقافتها ومشكلاتها على الجنس واللون الذى نثله والذى هو في صلب التراث الثقافى الاستعمارى مقرون دائما بالاذنى والاقبل ، بالبدايى وغير المتحضر ، وهى نظرة تحكم الثقافة السائدة في المجتمع الرأسمالى القائم على نفوذ القوة والثروة في الاساس .

ما زالت صورتنا نحن المصريون مع هذا التحالف الواسع من الشعوب النامية والصغيرة والشعوب التى ما زالت مستعمرة وكلها تعاني قسوة مشكلات التخلف — ما زالت هذه الصورة في المادة الاعلامية والثقافية الرأسمالية موضوع فرجة ، اذا ان هذا العالم كله لا يعدو ان يكون مادة خام تماها مثل موارده . وان كتاب المسادة الخام يترجم نفسه في معادلة ثقافية مذهشة .. فنحن موضوع الاعلام ، نحن الصورة العجيبة في ذهن مؤلفى وصناع الانلام والمواد الاعلامية التى تصغر الينا دون ان نستطيع توريد ما يقابلها ، نحن ايضا موضوع للتجارة الاعلامية والثقافية من قبل هذه الشركات الكبيرة ... غابات افريقيا وحيواناتها للفرجة ، قرى تفرق في الهند للفرجة ... مجاعة في باكستان ... حرب في الشرق الاوسط .. مخيمات صبرا وشاتيلا موضوع مذبحة ... الخ .

وفي صورة مغايرة قليلا اكثر احكاما ودهاء تقوم اسرائيل بانتحال التراث الشعبي الفلسطيني في الرقص والملبوسات والمشغولات وانفناء وتقديمه باعتباره تراثا اسرائيليا ، لتقدم تجسيدا حيا لنهب ثقافة العالم الثالث .

حياد الاعلام :

ما من مادة تنطوى على معرفة تخاطب العقل والوجدان الانساني والا وتحمل رسالتها اي ايديولوجيتها الضمنية مطلنة او خفية .. وهي الايديولوجية التي تمبر في خاتمة المطاب عن مصالح ماذا اتفقنا على ذلك يصبح الحديث عن حياد الاعلام ، وعن حقيقة سادية موضوعية كاملة بذاتها دون أن يكون لحلمها ادنى علاقة بها لغو أو مغالاة في التبسيط على أحسن الغروض .

صحيح ان الحقيقة المادية تظل هي الحقيقة السادية ، ان اسرائيل القت القنابل العنقودية على المدنيين في لبنان وقتلت عشرة الاف انسان او يزيد . صحيح أن كل وكالات الانباء وشبكات التلفزيون التي استطاعت أن توجد قد صورت هذا الواقع ... أن البيوت المهدمة هي البيوت المهدمة ، وضحايا صبرا وشاتيلا هم ضحايا صبرا وشاتيلا في كل الصور ... ولكن هناك وكالة تشير في تطبيقها على الحدث الى مصدر القنابل العنقودية واخرى تقول ان الهدف كان لاختلاء لبنان من الاجانب .. هناك محرر السادة وزاوية التصوير وكلمات التعليق واصابع الاتهام ، وحقائق يجري اخفاؤها واخرى يتم ابرازها .. هناك الانسان الذي يقف خلف الكاميرا ويلتقط السادة ... هناك الممول ورأس المال الذي يتاجر بالمادة الاعلامية .. وله مصالحه . ان الموقف الذي يدعى الحياد بين القاتل والضحية هو غالبا متواطىء . وطالما كانت معالجة حرب لبنان على وجه الخصوص تقدم الينا بهذه الصورة ، وتقلل الينا مادتها عبر الوكالات العالمية على هذا النحو : ادماء الحياد ، كانت الرسالة الصحفية في هذا الحياد والتي يراى نقلها للشعب المصرى هي أن الحرب خارج حدوده .. أنها لا تعنيه في شيء ، أن القاتل والتقتيل سين وعليه أن يتأمل الامر بهذا موضوعى وبتمثل جدير بالحكماء . وبينما يهرج القتل في شوارع البلد المصرى المستباح علينا أن نقبل أيضا ميوننا موضوعا محسبا للفرجة .

من ناحية أخرى أن نفس هذه المدة المصورة كاعلام يمكن استخدامها نيبا بعد في عمل سينمائي .. في فيلم تسجيلي أو روائى فتتحول الى مادة ثقافية تلعب زاوية النظر والرؤية والموقف الايديولوجي للمؤلف السينمائي دورا أساسيا في إعادة تركيبها وتقديسها واشباعها بهذه العناصر كلها مجتمعة

... فارق شاسع سوف ينشأ حتما بين فيلم يصنعه من هذه المادة سنمائي
كثائبي مقاتل وآخر يصنعه سينمائي فلسطيني مقاتل .

الإعلان كمادة اعلاميه وثقافية :

يقول الكاتب الأمريكي المعاصر اريك فروم في كتابه « الخوف من
الحرية » ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ص ١٠٧ « ان الدعاية لا تخاطب
العقل بل العاطفة ، وهى مثل أى نوع آخر من الإيحاء النطويى تحاول ان
تثبت موضوعها بشكل عاطفى ، ثم تجعل الناس يخضعون عقليا ، هذا
النمط من الدعاية يضغط على المستهلك بكل الوسائل ، عن طريق تكرار
الصيغة نفسها عدة مرات، عن طريق تأثير صورة ذات نفوذ مثل صورة سيدة
مجتمع أو ملاكم شهير يدخن نوعا معينا من السجائر، وعن طريق جذب المستهلك
بكل الوسائل وفي الوقت نفسه اضعايف قدراته الانتقادية بالجاذبية الجنسية
لفئة رشيقة ، وعن طريق تخويله بتهديده بالرائحة الكريهة . او عن طريق
ابتعاث أحلام اليقظة عن تغير فجائى فى المجرى الكلى لحياة الانسان عن
طريق شراء قميص معين أو صابون معين ، كل هذه الوسائل لا عقلانية
أساسا ، ليس لها شأن بصناعات الاتجار ، وهى تستغنى وتقتل قدرات المستهلك
النقدية مثل التنويم الايونى أو السريع ، وحتى تعطيه اشباعا معينا عن
طريق صفاتها التى تشبه أحلام اليقظة على نحو ما تفعل الأفلام ، لكنها فى
الوقت نفسه تزيد من شعوره بالضالة والعجز . . . » .

ان الشعور بالضالة والعجز الذى يتحدث عنه ألفكر الهورجوازي
ويضعه على مستوى سيكولوجى يرتبط عميقا فى البلدان المخلفة بتدهور
مستوى معيشة الغالبية الساحقة من الجماهير . ان زيادة مهساحة الاعلان
فى وسائل الاتصال الجماهيرى مع التزايد المستمر لنسبة البضائع الأجنبية
والبنوك الأجنبية مع الارتفاع المتزايد فى الأسعار يسهم فى خلق حالة من
السمار للكسب السريع لأشباع الحاجات المختلفة ، وهى حالة تظلمها فى
الأساس الرأسمالية (الطفيلية) بنماذج كسبها وحياتها وانماط سلوكها .

ويشكل الاعلان بندا أساسيا من بنود تحويل التوسع فى الخدمات
الإعلامية فى التلفزيون والاذاعة ، وهو ما يخضع عددا متزايدا من البرامج
خاصة الجماهيرية منها لرقابة الشركات الكبيرة المملنة ولسم تعد بدعة تلك
البرامج التى تمولها شركات بعينها . . مثل احتفالات شم النسيم وبرنامج
عشرة على عشرة على مسيل المثال ، ولم تعد بدعة أيضا استخدام كبار
الفنانين فى المواد الإعلامية .

تزايد نسبة الاعلان بطبيعة الحال كلما زاد عدد ساعات الارسال ،
تحظى الاعلانات بـ ٢٢٤ ساعة ارسال سنويا من واقع « ٨٤٣٠ » ساعة
طبقا لأحصاء الجهاز المركزى للتعبئة والأحصاء (عالم ١٩٨٠) ويتزايد أثر
الاعلان كلما تقدمت الأساليب الحديثة فى إنتاجه وارتقت فنيته، وهو ارتقاء وثيق
الصلة بزيادة تدفق البضائع الأجنبية والاستهلاكية منها خاصة الى بلادنا
.. حيث يسعى التجار لترويجها وجعلها عادة ثابتة لدى المستهلك .

غالبا ما تكون المادة الاعلانية فى هذه الحالة مرتبطة بالبلد الاصلى
المنتج للبضائع وتترجم المادة الاعلانية - كلاما الى العربية - بينما يبقى
الاعلان الاصلى ... الصورة والحركة والموسيقى الخ .

يصبح الاعلان على هذا النحو جزءا مكملا لعملية اقتصادية معقدة
لا تستطيع دولة نامية ذات اقتصاد مفتوح ان تسيطر على قانونها ، اذا انها
لا تلبث ان تسقط فى أسر النمط الاستهلاكى الذى تخطط الشركات القومية
والمتمددة الجنسية لاشباعه فى العالم اجمع خدمة لاقتصادها وان كانت
تتعرض الآن لمآزق مشابه لما وقعت فيه البلدان النامية وان كان فى تباديات
مغايرة وهو تزايد البطالة والتضخم بصورة مضطربة . وما يترتب عليها من
آثار روحية وأخلاقية مدمرة .

الاعلان مادة ثقافية أيضا لانه يسهم فى خلق نمط حياة ، فى تاصيل
عادات ونمذ أخرى ، فى خلق مثل نمونجى للسكن والملبس والمآكل والخلق .
للأخبار والشرب والترفيه ، للحلم وطريقة تحقيق الحلم ، وكلما زادت تبعية
اقتصاد بلد نام للاقتصاد الرأسمالى كلما ازداد هذا النمط الجديد الذى يقدم
عبر الاعلان انتشارا ، ولعب دورا متزايدا فى ترجمة الجآنب الروحى
والوجدانى للتبعية لأن المثل الأعلى الاستهلاكى المرتبط بالبضاعة سرعان
ما يلبس زيا قوميا ومحليا . يصبح العالم الحقيقى المرجو هو أمريكا ، ويصبح
الأمريكى هو الإنسان تهابا كما ان « العملة » هى الدولار .

الحلم الأجنبى :

ليس من قبيل المصادفة ان تنشأ فى بلد مثل مصر كان فى السنوات
السابقة على سياسة الانفتاح الاقتصادى قد قطع شوطا ضخما فى الاستقلال
الاقتصادى وفى تنمية الصناعة الوطنية على طريق انجاز مهام التحرر
الوطنى والتقدم الاجتماعى - ليس من قبيل المصادفة ان تنشأ هذه الحالة
الجهاميرية من التهافت على البضائع الأجنبية التى أصبحت المقارنة لصالحها
على طول الخط ضد البضائع الوطنية حتى فى ميدان كانت مصر قد قطعت فيه

شوطا متقدما هو صناعة المنسوجات ، ولعل حجم الاعلان عن السوق الحرة في بور سعيد وشكل التهافت اليومي عليها يغنيان عن البحث عن برهان اكثر قوة .

ثمة خاتلة عامة ساهم الاعلان بدور اساسي ومركز فيها من الاحساس العميق بتفوق الاجنبى ودونيه المحلى . . . انها عملية غرس بطيء للتبعية في اللاوعى القسوى . . ذلك البعد الذى لم يستطع محلل بورجوازى مثل اريك فروم — على صدق رؤيته — ان يراه .

من جهة اخرى فان الاعلان وهو يجعل البضائع الأجنبية خاصة الترفيهية والمفرطة في البذخ فهو يدعو لاستهلاكها في مجتمع فقير تعجز الغالبية العظمى فيه من الوفاء بحاجاتها الاساسية وهو يطلق حالة من الفوضى الرزقية ، والاحباط العميق وفقدان الحس بالانتماء وفي ظل غياب ممارسة ثابتة يحميها القانون المصام للديمقراطية . . تغيب أية رؤية حقيقة للمستقبل وهو ما يفضى بدوره الى تفاقم الآثار الاجتماعية للبضائع التي تصبح غريبة ومهادية .

البترول العربى والثقافة :

ليس بوسعنا الحديث عن بعد قوى لثقافتنا واعلامنا ، وعن علاقات عربية متباعدة متكاثرة في هذين الميدانين تكرر ثمارها لانجاز الأهداف القومية العليا في التحرر من الاستعمار والصهيونية وتحقيق الاستقلال الاقتصادى والسياسى الكامل ، واشراك الجاهل العربى اشراكا فعليا في السلطة والثروة من أجل تقدمها — ليس بوسعنا ذلك دون أن نتطرق لآثر البترول العربى على الثقافة والاعلام في مصر ، ودور الوسيط السيئ السمعة الذى لعبه منذ تدفقت فوائضه قبل عشر سنوات لتحويل النموذج الثقافى الرأسمالى ونقله الى منطقتنا .

تحولت دول البترول العربى الى منطقة تركز الاستهلاك البضائع الترفى البناخ المزاييد من القرب الرأسمالى . ومن أمريكا على وجه الخصوص . غلو تأملنا عملية المتايضة العصرية التى تتم على أوسع نطاق لكن مشروعا للغاية أن نجرى هذه المقارنة المحزنة مع أساليب الاستعمار القديم الذى أعطى للأفريقيين الخرز الملون مقابل ثرواتهم الطائلة . . حيث تشهد المنطقة نهبا منظما للمادة الخام الجديدة ، وبدلا من أن تستخدم هذه المادة كإداة لاحداث التنمية الشاملة للأمة العربية كلها التى يقول الشيوخ أنها دينيا وقوميا امتهم . بينما حولوا بلدانهم الصغيرة القليلة العدد الى سوق لاكثر اشكال الاستهلاك السفیه وحشية ، بينما ازدادت

الهوة اتساعا بين البلدان البترولية وغير البترولية وازدادت الجماهير العربية بعامة فقرا وبؤسا .

رقابة البترول :

تحدث مفارقة واسعة بين نمط استهلاك هذه البلدان ومقومات ثقافتها الدينية التقليدية التي يجرى تكريس عناصرها الرجعية غير الشعبية . ومع ذلك وباسم هذه الثقافة الدينية التقليدية ذاتها فرضت بلدان البترول وخاصة السعودية رقابة واسعة جديدة على الانتاج الثقافي والاعلامى المصرى الذى كان ومازال يجد سوقا طبعيا في هذه البلدان بسبب الروابط القومية من جهة والتقدم الذى أحرزته مصر وكانت سباقا اليه بحكم تقدمها العام (بدأ التلفزيون ارساله عام ٦١) من جهة أخرى .

باستخدام الدين ليخفى الطابع الرجمى الحقيقى لشروط الرقابة الجديدة ... ويفرض هذه الشروط بفلوس البترول ... واذا كنا نستخدم نموذج التلفزيون فقط للتدليل على هذا الدور فبسبب تأثيره الواسع وليس لأن هذا الدور نفسه لم تجر ممارسته في كل ميادين الانتاج الثقافى .

تقول جريدة الاهالى (في عددها الصادر يوم ٣٠ - ٨ - ١٩٧٨) ، ان هيئة التلفزيون في احدى الدول البترولية الكبرى قد حجزت لنفسها المكان الاول اذ تشتري الحلقة الواحدة (نصف ساعة بأعلى سعر في العالم العربى وهو ثلاثة آلاف دولار للحلقة ، يليه تلفزيون الكويت ثم بقية الدول العربية كل حسب درجة الفقر والثراء .. ثم تحدد الموقف اكثر حتى أصبح رضاء التلفزيون السعودى عن العمل الفنى - أى عمل - تنتجه شركات التلفزيون هو البند الأول لتقديم هذا العمل أو طرحه جانبا .

وتبدأ هذه الهيئة بفرض الشروط التالية : —

١ - ممنوع التعرض للسياسة مطلقا . أو الإشارة لأى شيء يمت لها من قريب أو بعيد .

٢ - ممنوع اثاره المشكلات الاجتماعية الجادة ، والصراعات الاجتماعية التى تنتشر في طول وعرض الوطن العربى .

٣- ممنوع الحديث عن العمال واثارة مشكلاتهم منعا باننا .

٤ - ممنوع التعرض لمشكلات انحراف الشباب أو عقوقه باديان المخدرات والخمور وغيرها من الانحرافات الموجودة في أى مجتمع .

٥ - ممنوع التعرض للعلاقات العاطفية حتى بين الأزواج والمشكلات الجنسية وكل ما يمت لها بصلة .

٦ - ممنوع التعرض للعلاقات الزوجية فاذا حتم المشهد ان يدور حوار بين زوجين على فراشهما ، فليكن بشرط أن يديرا ظهوريهما لبعضهما البعض ..

٧ - ممنوع اثارة الجدل حول الفلسفة والدين والوجود ... الخ

وتستطرد الجريدة قائلة « حاول التلفزيون المصرى المقاومة عندما هبطت مبيعاته الى الدول العربية بعد دخول الانتاج الملون اليهنا في بداية السبعينيات ، وهجرة كفاءاته الى الخارج فأرسل بعثة لتقصي الحقائق زارت دول الخليج للبحث . حول أسباب هذه الحسرة التي انتزعت مركز الانتاج والتوزيع منه .

ووضع المسئول تقريره الذى يوصى فيه بعدم التعامل مع احدى الشركات الشهيرة في الخليج العربى التى يرتبط صاحبها بعلاقات سياسية مشبوهة وصار قرار بمنع شراء أو عرض أى عمل ينتج في الخارج ، واقامة نظام للانتاج المشترك بين التلفزيون ومن يرغب من الشركات الخاصة التى تود العمل فيستديوهاته على أن يتولى القطاع الاقتصادى لاتحاد الاذاعة والتلفزيون التوزيع في العالم العربى ويحصل على نسبة ربح كانت ٤٠٪ ثم أصبحت ٢٠٪ » .

فاذا كانت هذه الحقائق تبين لنا لماذا خرجت الدراما المصرية بعد ذلك في الغالب الاعم مشبوهة لا فحسب لكى ترضى افواق رجال الامر بالمعروف والنهى عن المنكر وتلقى سوقا رائجة في هذه البلدان وانسا ايضا لقتعد بملايين المتفرجين عن كل ما هو حقيقى في الوطن العربى ولنصنع وهما تافها يساعد أولى الأمر على اخفاء مصالحهم الاقتصادية المرتبطة بالغرب الاستعمارى .

انتقلت صناعة التلفزيون أيضا الى خارج مصر ، وكان البترول العربى يلعب دوره في ذلك ، فقد أقامت بلدان النفط العربى ستديوهات ضخمة في اثينا ولندن ودبي ولكنها لم تتقدم أبدا لانشاء ستديو واحد

كبير في مصر ، فإذا كان تبرير ذلك واضحا لرأس المال في زمن الناصرية حيث كان يخشى التاييم ، فإن زمن الانفتاح الذي يقدم ضمانات هائلة لم يشجعهم على ذلك وهو ما يعني أن أصحاب رؤس الأموال البترولية كانوا يتجنبون بوعي دورا مصريا رائدا جديدا في هذا الميدان حيث الكفاءة الفنية والكتاب والفنانون والتراث الثقافي الضخم ، وهى جميعا عوامل كان باستطاعتها متكاثفة وفي وطنها أن تتغلب على الكثير من الصعاب .

والحاصل أن أصبح الكتاب والفنانون والفنيون المصريون مثلهم مثل عمال التراحيل يتكدسون في الطائرات الذاهبة الى الخليج ... لكى يكتبوا ويصوروا مسلسلات تافهة في الغالب الأعم ... وتنشأ مفارقة مرة طالما عبر عنها الكثيرون منهم ... في أحاديثهم الخاصة أو العامة إذا شاعت الظروف ... انهم يعملون كثيرا جدا دون أن يرضى ذلك طموحهم الحقيقي والمشروع للتحقق الفنى والانسانى ... لأن مايقدمونه باختصار .. لا يقول شيئا .. وليس من قبيل المصادفة أن يتدهور مستوى النقد الأدبى والفنى ... لأنه لا يجد هذا الابداع الجدير بالتوجه والاكتشاف والتقدير ... وليس من قبيل المصادفة أنه يمضى زمن طويل جدا قبل أن تقدم الحياة الفنية والثقافية ممثلا لامعا بحق أو كاتبا جديرا بالنفوق .

فلوس البترول ساهمت بضراوة لم يسبق لها مثيل في خنق حرية الفكر والتعبير في مصر والوطن العربى كله ... وهو ما ساعد بقوة على تسييد النموذج الثقافى الراسمالى المتدهور .

غرب آسيا وأفريقيا :

إذا كان البعد القومى لعلاقتنا الثقافية والاعلامية قد اتخذ طابعا تابعا على نحو فريد عبر أموال البترول ، وحيث تعيش دول البترول شروطا اجتماعية - اقتصادية مشابهة لواقع مصر إذ تتخلق علاقات تبعية للغرب الراسمالى فاننا بازاء البعد الاقليمى نجد أن المسألة مطروحة بشكل يختلف في التفاصيل وإن لم يكن جوهر المشكلات والقضايا مختلفا .

تقع مصر في منطقة غرب آسيا (وهو البذى اصطلاح استعماريا على تسميته بالشرق الأوسط) وشمال افريقيا ، وتلعب دورا رائدا بحكم التاريخ والجغرافيا والحضارة والنقل السياسى في تشكيل الملامح الرئيسية لهذه المنطقة التى تنتمى معظم بلدانها « باستثناء اسرائيل » للعالم الثالث وتدخل أن شكليا أو واقعا في كتلة عدم الانحياز .

تصنع مجل هذه الشروط دورا خاصا وهاما وبتميزا لثقافة مصر واعلامها . وسوف نذكر على سبيل المثال دور الازهر في افريقيا حين وقفت رسالته ورجاله في سنوات الذروة للتحرر الوطنى ضد التطفل الثقافى الاستعمارى ، وساندت المثقفين الوطنيين المعادين للاستعمار ضد عملية الاستيعاب فى اطار اللغة والثقافة الفرنسية فيما اطلق عليه اسم « فرنسة النخبة » ، وساند هذا الجهد عددا هائلا من الاذاعات الموجهة باللغات الافريقية المحلية لدعم المقاتلين ضد الاستعمار ، ولم يكن المثل الاعلى الراسمالى المطروح فى الساحة الآن لا مثل مصر ولا مثل هذا العدد الهائل من البلدان الصغيرة والكبيرة المقاتلة ضد الاستعمار ومن أجل امتلاك مصرها .

ولم يكن هذا الدور الرائد لمصر شبيها بحال بالفور الاستعمارى وهذه نقطة منهجية هامة للغاية لأن ما جرى فى السنوات الماضية فى محاولة اعادة كتابة تاريخ ثورة يوليو اشتمل على اعادة تقييم لدور قوات مصر فى كل من الكونغو واليمن ، واسلحة مصر للجزائر وانجولا وموزمبيق حين كانت قياداتها السياسية الحالية تنظم وتدريب قوات المقاومة ضد الاستعمار فى مصر . وتنطوى اعادة التقييم هذه على فكرة رئيسية مؤداها أن قوات مصر واسلحتها كانت تخرج من حدود الوطن لتقوم بعمل استعمارى وأن هذه المهمات الكفاحية الجيلة فى قيادة حركة التحرر الوطنى كانت سببا فى الخراب الاقتصادى الذى حل بها ، وهى مقولات تتكرر بخصوص حروب مصر ضد اسرائيل ومحتواها الوطنى التحررى المعادى للاستعمار والصهيونية .

كانت مصر منذ بدء تاريخها الحديث جزءا من قومية صاعدة تقدمية المحتوى بالضرورة لأنها خاضت نضالها ضد ألوان عديدة من الاستعمار العثمانى للأوربى ، ولم تستثمر شعوبا أخرى أو تضطهدنا ، ولذا كان دورها الرائد عربيا وافريقيا واسيويا دور الطيف المقاتل القائد ضد نفس العدو وكان مجل هذه المعارك على الساحتين القومية والاقليمية قد فتح الباب واسعا أمام امكانية الاستقلال الاقتصادى الكامل ومن ثم الاستقلال السياسى الكامل للإدارة الوطنية الذى يكفل حقله علاقات متكافئة مع البلدان الاستعمارية . . خلق كل هذا على مدى عشرين عاما ما يمكننا بثقة أن نسميه تراث التحرر الوطنى الثقافى والاعلامى .

وقف هذا التراث بنديّة حقيقية لا وهمية أمام ثقافة المستعمر وتراثه وتخلقت عبره الاذاعات الوطنية ووكالات الأنباء والصحف والمجلات ودور النشر ومحطات التلفزيون . ونمت أجيال من كتاب الرواية والشعر

والمسرح وكان المثل الأعلى الذى طرحته سنوات التحرر الوطنى اشتراكيا بالضرورة - على نحو ما ... ولنتذكر فى هذا الصدد تلك المناقشات الطويلة التى شهدتها الساحة المصرية والحياة السياسية والفكرية فيها حول الاشتراكية العربية أم طريق عربى الى الاشتراكية وقد تعددت المساهمات الافريقية والاسيوية من أجل خلق اشتراكية خاصة بكل بلد .

ادت انتكاسة حركة التحرر فى بعض البلدان الى تمزقات عديدة وانضمت المرحلة الى طرق متباينة قادت بعض الدول مثل مصر للارتباط بالغرب الرأسمالى وقادت دول أخرى مثل انجولا وموزمبيق واليمن الجنوبي الى انتهاز طريق الاشتراكية العلمية فى تحالف وثيق مع بلدان المعسكر الاشتراكى الذى كان فى سنوات التحرر قد دعم نضال هذه البلدان على المستويات العسكرية والاقتصادية والدولية .

أصبح الدور الاقليمى لثقافة مصر وأعلامها مرتبطا الى حد بعيد بكونها باتت دولة تابعة وفقدت دورها الرائد خاصة فى ميدان الاعلام لان المصدر الاصلى الذى تستقى منه أو تخط على منواله وهو الغرب الرأسمالى يستطيع أن يمد المحيط الاقليمى بخدمات نوعية أفضل .

كان الارتباط القديم بمعايير المختلفة يستند على دور مصر الرائد . ولم يكن الأمر مرتبطا بكونها بلدا صغيرا أو كبيرا ، متخفيا أو متخفا .. فقد كانت العراق فى زمن نورى السعيد بلدا كبيرا فى آسيا .. لكنه لعب دورا معاديا لحركة التحرر ، وكانت اثيوبيا بلدا كبيرا فى افريقيا لكنه ارتبط كذلك بالاستعمار . لذا يجدر هنا أن نتوقف أمام تعبير العالم الثالث الذى يطلق بهما .

يقول الدكتور طيب تيزينى فى كتابه « حول مشكلات الثورة والثقافة فى العالم الثالث » (ان تعبير العالم الثالث غير دقيق علميا ولا يغطي المسألة التى يعبر عنها . وفى حالات عديدة يستبدل هذا التعبير بتعبيرين آخرين هما « البلدان النامية » و « البلدان المتخلفة » والحقيقة أن هذين التعبيرين أيضا يساهمان فى الغاء ظلال من الغموض والابهام حول المشكلة بمعنى آخر يمكن القول ان تلك التعبيرات تلح فى الخط الاول على جانب التخلف من واقع البلدان المعنية هنا ، ان هذا يتم من خلال مقابلة البلدان المتخلفة بالبلدان المتقدمة ، وعلى هذا النحو يظهر التعبيران التخلف والتقدم كتعبيرين أساسيين لتحديد معالم الواقع فى كلتا الفئتين من البلدان المشار اليها .

ونحن حين ننطلق من هذين التعبيرين نكون قد أكسبناهما أهمية مضخمة على نحو خاطيء سوف نرى في مواضع مختلفة من هذا الكتاب أن تعبير « التقدم والتخلف » لا يمكن أن يكونا المنطلق الجوهرى لفهم مختلف المجتمعات القديمة أو المعاصرة ، بل انهما نفسيهما يخضمان لتعابير ومفاهيم أخرى اجتماعية مثل « التطور الطبقي » « علاقات الإنتاج » و « قوى الإنتاج » و « التشكيلة الاقتصادية - الاجتماعية » .

فدراستنا للمجتمع الأمريكى المعاصر مثلا دراسة تعتمد منهجية علمية تاريخية دقيقة لا توصلنا الى النتيجة بأن هذا المجتمع يتحدد بالدرجة الأولى من حيث هو مجتمع متقدم صناعيا وتكنولوجيا وعلميا ، وانها الى اليقين العلمى بانه مجتمع رأسمالى استثمارى ... ص ٤٣٠ .

واعتماد هذا المنهج يوضح لنا لماذا كانت مصر « المتقدمة » بالمعنى الوطنى والاجتماعى قد لعبت دورا رائدا فى المحيطين الإقليمى والقومى ولماذا حين تخلفت مصر ... حين انتكست ثورتها الوطنية الديمقراطية المعادية للاستعمار والصهيونية والتي خطت فى طريق التحول الاجتماعى المعادى للاستقلال الرأسمالى ... تخلف دورها وأصبح ذليلا (تراجمت قيادتها فى عدم الانحياز والتحالفات الإقليمى المعادية للاستعمار) ... الخ .

ثقافة جديدة وعالم جديد :

فهل ندعو اذن للقطعية مع العالم الرأسمالى اذا كانت هذه هى صورة التبعية ، وإذا كان هذا النمط الذى تدعوه الورقة الأساسية التى قدمها الأستاذ سعد لبيب - نمطا عالميا - قد أخذ يسود ويهدد الذات القومية والثقافة القومية ؟

هناك تحفظ أساسى لابد أن نسوقه هنا : أن المسالم ليس أمريكا وأوروبا وأخيرا اليابان أن العالم شاسع فيه بلدان العالم النابى وثقافتها وأعلامها ومن بينها بلدان الوطن العربى ، وفيه بلدان المعسكر الاشتراكى بثقافتها وأعلامها والتي لا تدخل باى حال تحت هيمنة النموذج الرأسمالى أى « العالمى » هذا وهناك الثقافة المناهضة للرأسمالية فى قلب العالم وعلمنا أن نسعى اليها أن كنا نريد حقا أن ندخل فى عملية جدلية ثقافية واسعة من الأخذ والعطاء من الاتصال والرفض من الانتقاء واللفظ .

وليس بوسعنا أن نسوق هذه الحجة المثائلة بتركز الصناعات الاتصالية الكبرى فى مجموعة محدودة من الدول .. فهناك سينما فى

العالم الثالث ، وكانت صناعة السينما في مصر قد تقدمت بصورة ملائمة بل وجيدة ووجد انتاجها سوقا واسعا في بلدان العالم الثالث والعالم الاشتراكي ، وكانت هذه الصناعة ايضا ملكية عامة حاول انتاجها الى هذا الحد او ذلك ان يعبر بطريقته عن مشكلات المجتمع ولهذين السببين ضربت صناعة السينما كقطاع عنام في مصر في اوائل السبعينيات ، وبعد سنوات قليلة اى في عام ١٩٧٨ سعت شركة « يونيفرسال » الامريكية لشرائها عن طريق احد مشايخ البترول السعوديين لأنها استشعرت هذا التهديد الضمني لأسواقها في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من جهة ، ولأن سينما مملوكة ملكية عامة من جهة أخرى تشكل خطرا مستقبليا على الوهم الأمريكى الكبير الذى تبيعه السينما المصدرة الى بلدان العالم الثالث .

اى رأى عام ؟

ان الرد الجاهز انه يصعب على الجمهور الاعتياد على سينما العالم الثالث والاشتراكي ولكن اعتياد الجمهور مسألة يمكن التحكم فيها لأنها تخص تشكيل الرأى العام وتنمية حسه الوطنى والقومى المعادى للاستعمار وحسه الاجتماعى المعادى للاستقلال وتنمية تذوقه من هذا الاتجاه . فى اتجاه المصالح الشعبية الواسعة الفعلية .

ولكن هذا الاتجاه لا يخدم بطبيعة الحال أهداف الرأسمالية الطبقية السائدة فى مجتمعنا .

لذا سوف يلقى هذا السؤال : ما الحل اذن ؟ اجابة شاملة واحدة هى الديمقراطية باعق واشمل معنى والتي تطرح نفسها لا فحسب كشعار وانما كهمية نضالية على الطلائع المتقدمة ان تنهض بها بصدق وامانة ، فذلك هو المخرج الوحيد الذى تتجلى لنا دلالته صحيا وحقيقيا هو الطريق الوحيد للقرار السياسى الذى ينبغى ان يتخذ لى ينقلنا من حالة التابع الى حالة الند بحيث نكون قادرين فى المحصلة الأخيرة على ان نضع انفسنا من جديد فى قلب قيادة العالم الثالث وفى تحالف متين مع العالم الاشتراكي منشئين علاقات ثقافية اعلامية ندية معها قادرين حقا على الاختيار من الثقافة الرأسمالية فى تقدسها العلمى الذى لا يمكن انكاره فاتحين الباب امام ارقى ازدهار للعناصر الديموقراطية والشعبية فى ثقافتنا القومية بحيث نضع الوعى الاجتماعى على الطريق الصحيح لا الزائف لتحقيق اهدافنا فى التحرر والتقدم الاجتماعى .

لابد لانجاز كل هذا من مشاركة شعبية منظمة من السلطة السياسية ، مشاركة لا يمكن ان تقوم بشكل حقيقى دون تقسيم عادل للثروة

القومية التى تنبئها الآن قلة قليلة لتعيش الاغلبية على الكفاف
... ذلك هو المخرج الديموقراطى بحق .

لابد ايضا من تنية الروح النقدى لدى الجمهور ، وهو الروح
الذى لا ينمو مع هذا الاغداق غير المحكوم من البرامج والمسلسلات والافلام
الامريكية التى تفرض علينا هذا النمو الذى تسميه الورقة « عالميا »
وتتخوف من تهديده للذات الثقافية القومية .

ان الروح النقدى ضرورى حتى يكون ما نقوله الورقة ص ٥ حول
« اعمال الحق الطبيعى للانسان فى أن يتجمع مع الآخرين وأن يعبر عن نفسه ،
وأن يعرف بصرف النظر عن المصدر الذى تأتى منه ، هذه المعرفة » ان
الروح النقدى ضرورى لكى يكون هناك فارق بين المعرفة المتقوصة
والمزورة وتلك المعرفة الحقيقية التى تؤتى ثمارها اكلا سخيلا للغالبية
العظمى من الناس .. من الشعوب بالمعنى العام والشامل لهذه الكلمة ،
ان انهض صناعة السينما والتلفزيون والنشر فى مصر ضرورة ايضا
لا غنى عنها حتى لا نسقط فيها يسمى بعد ذلك ضرورة الاعتماد على
الآخرين بسبب نقص ما نتججه ، وهذه النهضة لن تعنى بحال اغلاق
الباب أمام ثقافة الشعوب الأخرى على العكس ان التبادل ... الأخذ
والعطاء سوف يكون فى هذه الحالة تفاعلا خصباً لاتبعية مفعلة باسم
التبادل .

الجروح المفتوحة :

يقول الناقد المسرحى الأمريكى ايريك بنتلى « رغم أن الفنانين
والمثقفين ليسوا بالضرورة اذكى من غيرهم من البشر فانهم بوجه عام أكثر
قابلية للإيذاء ، ومن ثم أكثر وضوحاً أو ربما لا يكونون سوى جروح
مفتوحة ، ورغم عدم نموذجيتهم فانهم يقومون بدور الأمثلة »

وان المتتبع لعمليات الإيذاء المتنوعة التى لحقت بالمثقفين المصريين
أفراداً ومنظمات بدءاً من مصادر حرية الرأى والتعبير ، والمنع من الكتابة
والعمل وانتهاء بالحبس أو حل المنظمات المستقلة التى يعملون من خلالها
وبوسعنا أن نسوق مئات - بل لا نبالغ اذ قلنا آلاف الأمثلة - سوف يبدو
حديث « اريك بنتلى » كأنه خاص بمثقفى مصر .

ان ازالة الغبن الواقع على المثقفين المصريين هو بطبيعة الحال
عملية نضالية ايضا .. لن تنصب فحسب على خلق مناخ ديمقراطى
حقائقى وموات ، وانما ايضا على انشاء منظمات وطنية تنتشل قطاعات
عريضة من الكتاب والباحثين والاساتذة من قبضة المؤسسات الأجنبية .

نكما تبين هناك استحالة عملية أن تصدر الدول الرأسمالية نموذجها الثقافي وأفكارها دون أن تخلق قاعدة محلية واسعة من المثقفين المرتبطين فكريا وروحيا ، واقعيا وماليا بهذا النموذج من الحياة ، وأن ملاحظة طريقة المراكز الأمريكية والأوروبية في الاتفاق على البحوث لتؤكد لنا أن الهدف الأساسي هو « تجنيد » المثقفين لا الاستفادة من خبراتهم ... وان كانت مسئولية هذا « الاستسلام » من قبل المثقفين المصريين تقع على عاتقهم كأفراد فإننا لا نستطيع أن نتغافل عن الظروف الموضوعية .. المادية والفكرية غير الديمقراطية التي تساعد على دفعهم الى ذلك .

ولاتقاء ما أسماه د. مؤاد مرسى في دراسة غير منشورة « أزمة المجتمع في أزمة المثقفين » ص ١١

« محاولة إعادة تشكيل المثقفين المصريين ومن ورائهم المجتمع كله بروح القيم المادية والانفتاحية الطفيلية ، مع التفكير لكافة القيم التي سادت حياتنا الثقافية وبخاصة طوال ثورة يوليو ، وتنمية ونشر عدم المبالاة بالسياسة ، وتنمية ونشر غرائز فردية مدمرة للمجتمع ، بل وتزييف الواقع والتستر عليه بل وتجيده حتى يمكن القول بأننا أصبحنا أمام مشكلة او معضلة خطيرة في تحديد هوية مصر من جديد ... » .

ان هذا التحديد الجديد يتم للأسف الشديد في اطار التبعية وعلى أيدي وعقول مثقفين مصريين ولكننا حين نكشف أسباب التبعية ومظاهرها ومخاطرها فإننا لا نسمى الى القطيعة مع الغرب والزهديا يقدمه وإنما نريد حرية حقيقية وتحديثا حقيقيا لوطننا ، ولو عاش طه حسين حتى أيامنا لربما أعاد النظر في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » الذي كتبه في أواخر الثلاثينيات مطالبا ان نحذو حذو الغرب يقول في ص ٤١ :

« علينا أن نسرى سراً الأوربيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادا ولكن لهم شركاء في الحضارة خيرها وشرها ، حلوها وهرها ، مايجب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يعاب ... » .

كان طه حسين بالقطع سوف يستكمل كتابه ليرفض أسس التبعية الاقتصادية — السياسية التي اثمرت ما نحن فيه .. ذلك أن دعوته كانت دعوة حارة للتدنية مع الغرب التي لا بد أن تكون ندية حقيقية تقوم على أسس اقتصادية — سياسية — اجتماعية — ثقافية شاملة .

زفير المدينة



صلاح اللقاني

هادئا .. انطوى على هتعد الليل كنت ،
 سوى ثمرات الرفاق ، ونبضة ضوء
 تزيع العمى برهة ، ثم يهوى سريعا
 وراء الزجاج ، ويأتى خلال الهواء
 المبلبل بالمهمات زفير المدينة ، والصربات
 الثقيلة تزحف وسط هدير المحرك ،
 يتحد الليل بالخوف بالأفنيات البعيدة ،
 ينفرج الباب من نسوة عاريات الصدور ،
 يساعدهن غلام صغير على وضع
 آلاتهن ، ويدخل بضغ رجال ،
 وينشرون خلال الموائد ..
 قال المغنى .. « ينام المساء الجميل
 على مقلتيها .. »

ولكننى لا أشاهد غير المساحيق
 تكسو انطفاء الوجوه بحمرتها المستعارة
 مما وراء البظار ، ولا يسمع الليل
 شكوى الصدور التى ابتذلتها
 ميون الرجال ، ولا يدبغ الليل
 أجرا الحناطير أو ثبن الكهرياء ،

فهزى اذن خصرك الرخص ، يساقط
الماء فى الحوض ، وابئك يكبل
درس اللغات الخصوصي
لكه الليل يلسعنا بالنساء الجيلات
بالورق المتطاير فى هبة الريح
بالفكر حين يصير ترابيا ورملا .
(على شاشة التلفزيون يبدو
مدرب كلب المغنية المستضافة .)
— اى النساء تحب ؟ فقلت :

الفتاة التى عبرت بجوارى مساء الثلاثاء
ثم اخذت فى الزحام ، على شعرها
لمعان النيون ، وتلبس جونلة لونها
أخضر ، وقميصا رقيقا يوسع دائرة
النار مترين حتى أصلى صلاة المجوس
— تحبك ؟

قلت تبعثرت فوق السرؤال شهورا
طوالا ، ولكنى لست ادرى سوى أنها
عطرت اسها مرة ، ورمته على
جدول الروح فانتفضت كالغزال الشريد .
— تراها ؟

فقلت اذا اوحشتنى ، خرجت الى طرقات
الدينة على اراها ، وابحث
فى أوجه الفتيات الجيلات عن طائر البحر ،
حتى اذا احترقت خطواتى
انكفأت الى البيت مكتنبا وتعيسا
فتجؤنى بالظهور كلبع الشهاب
وتتركى جسدا مثقلا بالنبؤات
بالعنب المتساقط من كرمه ،
فى الفراغ الذى يحتويها .

(تقوم المغنية المستضافة ، تفتح
دولابها ، كى يشاهد عشاقها
من حفاة المقاهى فساتينها ،
وينظرون بالنظرات القسوام الجحيمى
واللففات الرشيقه .)

— لا تبدأوا المدو نحو الجنون الجبل
نعالنسا ملىزال طريا ، نشكله كالمجين

رغينا ..

— ويأكله المخموم ؟!

إذا انكسرت مقلة الليل

يصحو بصدرى غراب المذاب ،

ويشعل مصباح جرحى

وأشعر بالبرد حين يرف النسيم ،

فاغلق شباك حزنى ، ولكنه الليل

يلسمنى بشموس الجراح الصغيرة ،

يكتبنى قصة عن صبي بكى

حين ادماه سهم العيون الجميلة ،

ينبتى وردة فوق نافذة المستحيل ،

يوقع بالسمى على جبهة الفرح المستحيل .

(لقد عبثوا في حياتى ، ولم يكتبوا

عن غنائى وصوتى ، وقالوا بأتى

أصادق بعض الرجال .)

— أخى صار متهما بالنظافة ، فى آخر الليل

جروه فوق البلاط ، والقوا به فى

هدهود منيف الى جوف سيارة لا ترى

فى الظلام ، وبعد قليل تصاعد صوت

المحرك ثم تلاشى خلال ضجيج السكون .

— وهل عاد ؟

— ما عاد غير قرار الادانة

— هل زرتة ؟

— زرتة فى بسجون الجرائد معتقلا فى السطور

الجبانة ، ينمو على جرحه خنجر كل يوم

— فمن يرفع القيد عن عمره ؟!

— لا يفك اسار الحبيب سوى الحب .

كان يفتش فى قاع صمتى من البحر

والجزر النائية ويسألنى كل يوم

سؤالا حزينا ، وكنت أفر بنفسى

بعيدا عن النار فى صوته ، كان منتفخا كالشرع

بحزن غريب ، وكنت رقيقا كهنجان شائ

وحين ادانوه بالحسب هذا الفتى ،

صرت منتفخا كالشرع بحزن غريب

— تعلمت منه الكثير ؟

— لقد كنت مثل تراب الحديد تمغنطنى
صرت كهلا له عمر نوح ،
وكنت بريثا كعش اليمام فعرت لى الأرض عورتها ،
صار قلبى مظاهرة يهتف العاشقون بها :

يا زمان الموت شردنا فقد جاع الصغار
يا زمان الموت قد القوا الى السجن الكبار

ثم اسندت ظهرى الى حائط الثورة
المستكة كالنار فى الصخر ، كالماء فى العشب ،
كالجنس فى الحب ، هل ذقت طعم ارتباك
فى حضن انثى تحبك ؟
قال بسخرية :

حين ضاق المرقب بالحب لم يبق غير المجلات
كى نتزوج نسوتها العاريات .

(ادار فتى اسود الشعر زر الجهاز
فأسكت ضحكها فجأة ، وتجمع
من بقع الضوء اعلان سيارة
من طراز حديث ، فارجعها فى وقار أنيق
تحدثنا عن كفاح السنين الخوالى .)

طرق المحطة يزحمه العائدون ، افقتنى
فى أوجه الطالبات لملك طالبة حبلت
فى حقيبتها ورقا من غصون النهار ،
لملك فى بطن حبلى ، تمرين ساهرة
من جنون انتظارى ، لملك ماثلة فى محل بعيد
تعودين فى آخر الليل مرهقة ، حين يسهر
بشعرك نجم الكلام ويهبط فوق لسائى ،
والبح عابرة فى الطريق ، فالتبعمها
حين يهجرنى الخوف ، اصعد أسلم منزلها
كأنها نفسى ، ثم أطرق بابا ، ويبرز وجه
غريب ، أليف ، ويخطفنى من دمي
نسر عينين ضاحكتين ، يبعثرنى فى اتساعها ،
انها انت ، لا يعرف البر الا شراع شريد .

حرف القاف

محمد صدقي

صرخت حكمت في المطبخ ..

— أشرف .. يا أشرف

واندفعت تنادى حولها في الصلاة ، في حجرة الجلوس ، وطرقته
باب الخروج

— أين أشرف

قلت واصابعي تتحرك بمؤشر الراديو بين المحطات :

— كان هناك يطل على الميدان

— النافذة أمامك مغلقة يا أستاذ

— آه .. تذكرت ، كان يسألني عن حلتاه الضباطي وقلت له

— ضباطي أيه يا عدلى ، أين الولد .. انتب لست معنا في البيت ،
الولد لم يحل الواجب

— هياهي المحطة أخيرا ، حكمت .. الاترين اننى مشغول ، الساعة
الآن الخامسة ، وهو سيعمل الواجب وحده اليوم .

— يا عدلى تصرفك ..

واستدارت غاضبة تنزع فوطته المطبخ عن خصرها داخله حجرة
النوم ، يتلقى صوته في نغمات الخوف .

— أخشى أن يكون قد صعد إلى السطوح وحده يتفرج
قلت غير مبال ، اضحك في خاطري خلّسه ليطنّها المكوره وهى فى
شهرها الخامس ..

— يا سبت ، لا تخافى عليه ، دعيه يطل على الميدان
غمغمت حكيت بسرعة الى باب الشقة تتركه وراءها مفتوحة ، تصعد
السلام منادية وصوتها يتلاشى .

— اشرف .. اشرف .. أنت يا زفت
تنهدت مبشها لصورة وجهها الغضوب بفيازتيه الضاحكتين ،
للعينين الرماديتين ، عيني القطعة ، وصدرها الناهد الذى يملأنى دائسا
شوقا اليها ، وهزّزت رأسى ، انه قلب الام ، لا يصح أن تغضب هذه
الايام ، سأقوم لمساعدتها ، أبحت لها بنفسى عن اشرف ..

وتوقفت أصابعى ، جبدت بالمؤشر على صوت مذياع المحطة الفرنسية
يطلق على معارك القتال سيناء والبيانات العسكرية المصرية .. أه هذه
عودة الروح يا مصر ، دبابات أم. سى ٦٠ الأمريكية يأسرها أبناء الفلاحين
من الشرقية وقتنا واسيوط .. هائنذا أصبحت الآن أحب الصحف ،
لا اتغاضى عن منشاتها واحتضن الراديو

صوت المذيع اللبناى باللغة العربية فى المحطة الفرنسية كان
جبيلا ، ينفذ بشعور الرضا الى صدرى الذى أصبح له عشر قلوب تنبض
مما فى وقت واحد ، سيمفونية فرح غامر نغمات كلماتها تقنول « مع
أرتال من مئات الدبابات والمدافع المحولة تتحرك فى اتجاه شرق القناة
بعد أن أصبحت كلها فى أيدي الجنود المصريين ، .. إذاعة اسرائييل
تلن .. ثم صمت ، وأزير رياح وعواصف ..

وأضبط أضراس غيظا ، تتلاشى كلمات المذيع فى صفيح الارسل
وخشخة الراديو خافقة غير مفهومة حتى أصغع الراديو ، أحرك المؤشر
وأعود به لينطق « المصرية والمعالجة تنشر صور تعمير اللواء الاسرائيلى
الدرع ١٩٠ وأسر قائده عساف بانجورى .. الاسرائيليون لا يثقون فى
بياناتهم الحربية المذاعة » ويستمعون للاذاعات الخارجية .. مسير
القتال خرج للغاية بالنسبة لاسرائيل .. »

يا سلام .. هانحن نخرج من دائرة القهر النفسى الصباحى المسائى
ياسلم ٦ .. هل كان كل هذا الهوان الذى مر بنا كل تلك السنوات من
أجل إسقاط حكم وجه مصرى ابن فلاحين حقيقيين .. ؟ ليس من أجل
سواد عينية طالبناه بالبقاء ساعة الحرج ولكن لأنه كان مصرية حقيقية
وكان ...

وتيقظت على صوت ضللة الباب تصطدم في عنف بالحائط ..
كالمصفاة اندفعت حكمت .. اقبلت تصرخ :

— قم يا سيادة الجنرال ، محرر فنى مغمور في جريدته واركان حرب
في البيت .. قم .. تخل عن مركز القيادة .. المجرم ابنك ليس في الشقة ،
ولا على السطوح ، ليس في المنزل كله ، ابنك جريء مجنون مثلك ..
ومالت بصورها قرب انفى ، دفعتنى من كفى ، انتزعت المسجل
منى ، أغلقت مفتاح الراديو ، رمت به على المقعد الكبير ، صرخت
تؤنبنى :

— أنت تحارب وحدك هنا بالراديو ، انزل ابحث عن الولد في الميدان
بين لوارى الجيش والدبابات يتفرج كالامس ، الطريق مزدحمة وأخاف من
جنون الولد ، أم انزل أنا هكذا ..



لا اعرف كيف اخافتنى .. افزعتنى ..
الخوف باردا تسلل فجأة بحبيب شائك الى قلبي
قلت متظاهرا بالطمأنينة وعيناي على وجهها الابيض المستدير
تضحك غمازاته رغم احتقائه بالغضب
كان هنا منذ لحظات بيده علبة الألوان وكراسة الرسم والمدفع
الرشاش والشاكوش ومجلة سندياد ... و ... تصورى ، كل هذه
الاشياء معا بين يديه في وقت واحد ياحكمت ..
وابتسمت لشفيتها الورديتين المزهومتين بالغضب المساخر من
كلماتى ..

كنت احاول أن اطمئنها .. قلت لها كائنا اكتشفت مكان اشرف
— اسمعى .. هل بحثت عنه في الفرائدة الخفية المظلة على
الميدان .. ؟

هزت وسطها تسفه اكتشافى في نعم ساخر أهواه
— يا سا .. لا .. م .. م .. مسطولة أنا لا اعرف كيف ابحث عن
ولدى في بيتى ..
قلت مستطعنا .. ومؤكدا أيضا ..

— حكمت .. ياروحى ! اسمعنى ، صدقنى ، اشرف كان بالتأكيد
هنا في الشقة ، في الصالة اماى .. هل تسمعنى .. !

حكيت كانت قد صهت ، ظلت ساكنة لحظات ، ثم تلتفت حولها
مستربية وقد بدأ يراودنى قلق مبهم تسدل ببرودة لاسعة الى يدي وقدمي ..
ثم لم انتظر ..

كالمأخوذ المستريب من حدث غامض يحوم حوالى ، اندفعت بالقميص
والبنطلون والشيشب الزحافى اخطف السلام الى الشارع فالميدان ، ارقب
بين الزحام وجوه المارة بين ضجيج الحركة فى فراغه الواسع الذى يوج
بالمسيارات العسكرية فوقها جنودها والدبابات تهرس اسفلت الشارع
العريض تقطعه ارتالا ، ثم خلفها بعض المدافع المحمولة على الجرارات
الهائلة موجهة مدافعها فى اتجاه طريق السويس ، تدور عيناي بين ذلك
كله .. هنا .. وهناك .. حتى تلتقط نظراتى القاتمة فجأة المشهد المثير ،
لا اكاد اصدق ..



للوهلة الاولى حملت فى النقطة التى تركزت عليها عيناي محاولا
ان اتأكد حقيقة .. هل هو هذا اشرف ولدى .. ام تخدعنى عيناي ..؟!!

لكن .. ما الذى اتى به هاهنا ، ويوقته هذه الوقفة .. ؟

هو جن احمر واخضر واصفر وأزرق .. نعم .. لكن ..

وضحكت لخطر آخر أكثر غموضا وسخرية راح يطوف بذهنى ،
ويتلاشى ويعود ، تخفى مع عبثه بى ابتسامتى ، أوقفه ، أرفضه ، ثم يعود
يلح على ذهنى فاستكره واستأسل :

ايمن ان يكون كل هذا الذى اسمعه واره واقع فعلى ، ويفضى
الى حقيقة لا تتحول الى حلم ينسخه طلوع النهار .. ؟

ايمن ان يكون كل هذا الانبعاث ، هذه الروح التى توهجت هى
سر من أسرار تربتنا المصرية التى اضمرت فى جوفها مرات عديدة قدرة
امتصاصها لخطر الأحداث اثرا فى تاريخنا .. ؟ ام ان هذا الذى يحدث
كفعل الخير الذى يراد من وراءه شر .. ؟

أكثر من فكرة مثيرة وبأسلة تراودنى بالعزة والاحذر من نقيضها ، لكن
وجوه المارة فى ضجة الميدان وهم يعبرون متزاحمين ينفجوني فى اتجاه
الجانب الأيسر مبتسمين ورغبتي الجارقة فى تأكيد ما لمحتة فجأة وما أريد
التحقق منه أكتت أكثر فى نفسى مشاعر ذلك الخاطر الغريب الذى عاد
يلهو بذهنى ، خاطر ليس هو الاحذر الغامض هذه المرة ، بل خاطر آخر
مشع بالرضا بين جوانحي ..

كما لو كنت أهد عنقي عبر زحام المارة من حولي ، رحت أحاول أن اتأكد من وقفته ، أركز عيناى أكثر فأكثر ، محددا بالضبط تشكيل قامته ، لون شعره الكستنائى ، بشرته البيضاء ، ملامح وجهه .. بل ورغم بعده عن الزحام وضجيج صوت احتكاك جنازير الدبابات بأسفلت الطريق ، فقد اتصلت حدقتا عيني بقطرات العسل الشرقاوى فى عينيه ، وهما تظفران مستقيمتين فى اتجاه ذراعه الممدودة كالسطرة للامام ، تحدد اتجاه سير العربات والدبابات ووقوف المارة ..

لون العسل الشرقاوى فى ضحكة عينيه البريتئين الحنوتين الماكرتين لون سيال بالأضواء المكهربة الضاحكة يفرحنى ، يهزنى من كل أعمامى ، لون احبه وأعرفه كما أتخيله الآن وأميزه فى خاطسرى بين ألف ألف لون عيين ..

مسحورا بالرضاء عن نفسى وعن الدنيا كلها ، مندهشا بالفرح ، وبالخوف ، بالحنان وبالعزة والانتفاء كنت أرى ولا أرى ، كنت حبا عاشقا لكل ما حولى حتى لحديد الدبابات ، وأسفلت الطريق ، وتهاليل المارة ، عاشقا ولها بكيف يمكن أن يكون قد حدث هذا .. وبأن هذا يحدث .. هو حادث فعلا .. أهامى ..

ورغم أن حرف القاف بدائرته الحمراء الكبيرة الواضحة فى طرف اللوحة الكرتونية المعلقة على صدره ، والتباع النسر الذهبى فى مقدمة الكاب الضباطى بأشعة الشمس كانت واضحة مع مساحة امتداد كتفيه وقامته القصيرة وسط زحام المارة على الرصيف بجوارى .. الا أننى رحت أندفع عجولا أتقدم وأقترب وأقترب لأرى أكثر وأتأكد أكثر من وجهه وحرف القاف يبدأ يتضح ، ويتضح أكثر موصولة نهايته بحرف الفاء المكتوبة بالقلم الفلوماستر الأحمر على اللوحة الكرتونية المعلقة بخيط على صدره ، خط طفولى ، لكنه خط واضح ، صحيح ، مقروء ..

كنت أتراجع ، أتقدم مواصلا النظر فى اتجاهه ، لا يشغلنى عن استمرار التواصل والتأمل الحقق فى تلك اللوحة الكرتونية البادية جيدا لى سوى محاولة التركيز أكثر بحثا عن ملامح وجهه التى تحجبها ذراعه المرفوعة مستقيمة أمامه ، بينا ذراعه الأخرى المرفوعة الى أعلى مضمومة الأصابع كالسطرة ، او كالسيف ، لا بل كالعلم تحت مظلة جندى المرور الواقف على بعد خطوة واحدة منه وذراعيه المتقاطعتين تتظلمان المرور حتى وصلت أخيرا مقتربا منه أكثر وأكثر ، حتى أصبحت على بعد أربع أو خمس خطوات منه ، أستطيع قراءة كلمة « قف .. للمارة » بحروف كبيرة ثم تحتها فى سطر آخر كلمات « مرور للجيش المصرى » .

شبكة من لادموع كانت تعشش على عيني ، تظلل رؤيتي ، تحجب
وضوح كل شيء عن عيني .. الا هذه اللوحة المعلقة على صدر اشرف ،
ولدى .. ابني الذي لم يكن هو اشرف حقيقة ، لكنه طفل آخر ، في مثل
قامته ، في مثل سنه ، ويمثل حلتة الضباطي .. طفل لا أعرفه ، لكنه
كانه قطعة من كبدى .. كانتا حقيقة - هو اشرف واقفا جادا ، مستقيمة
قامته ، وذراعه اليمنى الى اعلى ، مضبوطة أصابع يسراه الممتدة أمامه
تسمح للسيارات والديابات ولحاملات الجنود بالمرور ..



فخور فرح كنت أمسح دموعى مندهشاً تتسع عيناي ، يتلاش توهج
ابنسالتي ، تراودنى أطراف حزن أسيف لحظ جميل تبدد .. لكننى رغم
كل ذلك لا اكاد أصدق عيني أمام مشاعر غريبة عني ، مشاعر لا أرضاها ،
فمهما يكن ، او كان .. فكأنها هو اشرف .. ووجهه سيدة سمراء
بضفرتين من شعر ذهبي تبتسم لطفلها ، تنير وجهه بأصابع يسراها
النحيلة تهمس :

— ياسر .. اعمل لصالحك ده تعظيم سلام ..
ياسر كان في السادسة من عمره ، يمثل مستجيباً ضاحكاً بحبيبات
النمش الصغيرة على وجهه لرجاء أنه يقف زنهارة ، راحة يده الصغيرة
الوردية الى جوار حاجب عينه اليمنى يؤدي التحية العسكرية ، وعيناي
املاهما من المشهد كله بكل تفاصيله .. وجه الطفل الشبيه بأشرف على
النصبة ينظم المرور ، وجه جندي المرور الضاحك للمارة ، ووجه السيدة
الصغيرة ، ووجه ابنها ووجه الجنود فوق الديابات ، ووجه المارة حولي ،
والسيدات والأطفال في الشرفات والنوافذ القريبة ..

كل ما حولي كان يضحك ، يبوح بالرضا ، يبتسم وأنا ابتسم أنا
الأخر ، أضحك من خيالاتي ، حتى أشعر بشيء يجذبني ، يد تنفخ ذراعي
وتجذبها فالتفت خلفي لأجد اشرف ولدى فعلاً خلفي ، ثم الى جوارى ..
هو هو بشخصه ولحمه هذه المرة كان بضحكته ، بشلال العسل
الشرقاوي يؤنبني :

— ايه ده .. بابا! .. أنا نزلت وراك اتادى عليك ، تهت منى ولم
استمع جيداً لبقية كلماته ..

كان شاردًا وأنا أنظر اليه ، أهيمن في سعادة حبي له ، وللطفل الذي
ينظم المرور ، وللسيدة السمراء ، وطفلها ، والجنود ، والديابات ،
والمدافع ، وامتداد الطريق المزدهم بوجوه الناس

وانتبه لأشرف يشدنى من أصابع يدى ، يصر على جذب انتباهى
لكلماته

— ماها لم ترض أن تعطينى بدلتي الضباطى ، انظر يا بابا ، هذا
محسن بن الجيران خلفنا ، زميلى فى المدرسة ، رايته من النافذة ،
قلت لما ..

واحتضنته .. دفنتته بين ساقى .. أكاد أغرس رأسه بين ضلوعى ،
فى قلبى ، أحدث نفسى .. أشرف .. أشرف ولدى ، يا حبيبى .. حين
تكبر .. حين تكبر ..

ومشيت به بين الزحام فى اتجاه المنزل ، ائسق طريقى منتصب
القامة ، منقشيا سمعيدا ، كأنها لا أمشى ، بل أكاد أطير فى الهواء .. أكرر
لنفسى .. أشرف حين يكبر .. وسوف يكبر .. وحين يكبر .. مهمنا
حدث .. ومهما يمكن أن يحدث .. نعم .. حين يكبر .. وسوف يكبر .



البعد الثاني

د. عبد العظيم أنيس

في الشهر الماضي اتصل بي صديق من العاملين بجريدة الجمهورية وقال لي انه كان يعد تحقيقا صحفيا عن أزمة الكتاب ومشكلاته لنشره في الجريدة . ولما كان يعرف ان لي خبرة قديمة في هذا الميدان فقد رجاني ان املى عليه تليفونيا بعضا من آرائى وخبرتى في هذا الموضوع .

وترددت ، وصارحته بخشيتى الا ينشر رأى كاملا في صحيفته ، خصوصا انها احدى الصحف « القومية » ، أعنى الحكومية . ولكنه ألح وأكد لى انه مسئول شخصيا عن نشر كل ما سألنيه عليه .

ولم أجد مفر من القبول أمام الخاحه ، وقلت له ان لمشكلة الكتاب ابعادا عديدة ، لكنى سوف أكتفى بالجديث عن ثلاثة ابعاد :

البعد الأول يتعلق بمضمون مادة الكتب المنشورة والمجالات المطروقة وأولويات هذه المجالات سواء في الأدب أو الفكر أو العلم والتكنولوجيا أو ادب الأطفال أو التراث ... الخ ، وعلاقة هذا كله بالاحتياجات الحقيقية لمجتمع له آماله وطموحه في المستقبل . وتساعلت من الذى يحدد هذه الأولويات ؟ وأجبت على هذا السؤال باقتراح تشكيل لجنة قومية تمثل كل التيارات الفكرية والاهتمامات الجادة لتضع مشروعا قوميا باحتياجاتنا يمكن ان يكون مرشدا اختياريا للقطاع الخاص وملزما لمؤسسات القطاع العام التى تعمل في مجال النشر .

أما البعد الثاني فيتعلق بحرية المؤلف في نشر كتابه دون مصادرة من أجهزة الدولة التي تتحرك عادة تحت ضغوط جماعات التزمّت السياسي أو الديني فتصادر كل كتاب يبدو أنه غير تقليدي في مآدته . وثقلت أنه من المصلحة العليا للبهتجم أن يناقش الكتاب ويرد عليه بدلا من أن يصادر ، وأن هذا المنهج هو الأسلوب الصحيح لضمان تقدم المجتمع وازدهار الفكر فيه .

وضربت في هذا المجال مثلا بكتابين صدرا في السنوات الأخيرة وصدرا ، أولهما للاستاذ طارق البشرى بعنوان « **الأقباط والمسلمون في إطار الوحدة الوطنية** » ، وقد سحب مؤخرًا قرار مصالحته وأعيد توزيعه . قلما قرأته وجدت أنه كتاب جيد بكل المقاييس ، ولم أفهم كيف خطر في بال موظف في جهة ما أن يشير بمصادرة مثل هذا الكتاب . أما الكتاب ، الثاني فهو كتاب د. لويس عوض « **فقه اللغة** » . وأنا لم أقرأ هذا الكتاب ، وربما لو قرأته لما وافقت على بعض ما جاء فيه ، لكني مع ذلك لا أرى مصادره ، وعلى الذين لا يوافقون على ما جاء فيه أن يردوا عليه اذ من خلال مثل هذا الجوار تنضج الحقائق . ومن الغرائب أن هذين الكتابين قد صدرا عن الهيئة العامة للكتاب وهي مؤسسة حكومية !

ثم هناك **البعد الثالث** لمشكلة الكتاب ، وهو قضية ارتفاع سعره بما لا يسمح لفئات كثيرة أن تشتريه ، ومشكلة تسويقه في البلدان العربية . وقد أفضت في هذا الجانب بكثير من التفاصيل التي لا أود أن أشغل القارئ بها هنا .

• • • • •

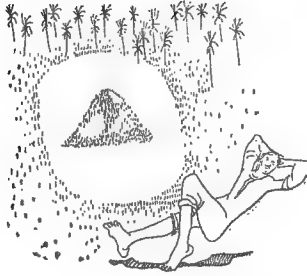
ثم ظهرت جريدة الجمهورية في اليوم الموعود وإذا بالتحقيق موجود وكل ما تلقه في البعد الأول والثالث موجود . أما البعد الثاني فقد اختفى تماما من التحقيق ! حتى الذي شطبت كلامي عن البعد الثاني لم يهتم أن يغير البعد الثالث فيجعله البعد الثاني حتى لا يكشف القارئ أن شيئاً ما قد حذف من الحديث .

لكن هذه الواقعة تلفت أنظارنا الى هذه القضية الهامة ، قضية حرية الرأي وحرية النشر ، وخطورة ان يتع المجتمع أسيراً لاندفاعات المآزمتين وسقوطهم . وقد يكفى أن تلفت النظر الى ما جرى في تاريخنا الحديث ... كتاب « **الشعر الجاهلي** » لطف حسين ، كتاب « **الاسلام وأصول الحكم** » للشيوخ على عبد الرازق ، كتاب « **الأخلاق عند الفزالي** »

للدكتور زكي مبارك الذى كان رسالة الدكتوراه التى قدمها للجامعة المصرية ، محاضرات منصور فهمى الأولى فى الجامعة عن الفلسفة الإسلامية ... الخ . وكل هذه الأعمال الأكاديمية الجليلة أثارت الدوائر الدينية المتزمتة وقتها ، واتهم أصحابها بالكفر والإلحاد الى درجة ان سمد زغلول زعيم الثورة وقائد الأمة اشار آنذاك على د. منصور فهمى ان يصلح الجامعة فى الأزهر قطعا لالسنة المرجفين فرفض وأبى أن يكون أعداؤه شهوده على أيمانه .

والآن ونحن نقرا كتاب الشيخ على عبد الرازق لا نجد فيه شيئا واحدا يبرر الاتهامات التى وجهت ضده ، ولا سحب شهادة العالمية منه وفصله من القضاء الشرعى . وكثيرون من رجال الدين وأهل التراث يتولون اليوم بعض ما قاله الشيخ على عبد الرازق فلا يتهمم أحسد بالكفر أو المروق . أما كتاب « الأخلاق عند الغزالي » فقد طبعته الدولة عدة مرات وموجود فى كافة المكتبات الخاصة والعامة ، وهو كما هو معروف شديد النقد ولكن دون ان يؤدي هذا الى ان يطالب أحد بمصادرته .

الا يكفى كل هذا لتوضيح ان الخضوع لضغوط التزمت كثيرا ما يؤدي الى التردد فى المستقبل ؟ اننا ندرك بطبيعة الحال ان هذه الضغوط العارمة ضد حرية النشر كثيرا ما تكون ذات طابع سياسى ، ولكن كيف يتسق أن نتحدث دولتنا دائما عن تاريخنا الحضارى ، وننسى أن حرية النشر والصبر على الراى الآخر هى واحد من معالم الحضارة الأساسية . اليس هذا هو ما برهنت عليه أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد كل الجرائم التى ارتكبتها الكنيسة فى قضيّة حرية الراى والنشر ؟



الحلقة

قصة قصيرة بقلم الرسام عبد السميع

آثار من التبن تخلفت عن دراس التمح . فتأثرت فوق رض الجرن
الجلالة حيث جلس الرجال السمر يتلقون دائرة واسعة قد ران
عليهم هوان صامت ثقيل .. طبل الرئيس محمدي يدق في نغبات رتيبة
يتلوى وسطها صوت المزمار ناعما وهو يشدو في حزن مذب يثير الأسى
في القلوب ... نسيات العصر تصافح برفق وجوه الرجال واقفينهم
والشمس قد مالت للغروب وراء الأفق البعيد حيث تمتد أراضى القصب
وأرسلت أشعتها تذهب جريد النخل بيننا بدا النجج كتلة غامقة غير
واضحة القسمات .. أبو زيد يجلس بين الرجال في الحلقة يتكئ على
عصا من فروع السقط شماء مصقولة . عيناه ترقبان الحلقة بحدّة . أذنه
تتبع صوت المزمار وشفتاه تتمتجان بأغنية يهدئ ترديدها بصوته الخشن
الأجش .. يابوي يابوي . رملك طاب .. ولدى يالودى . رملك
طاب .. الرمان وصدر أفياد الناهد تكاد حباته تخرق الثوب . كان
يملأ أن أحدا في النجج لا يجسر على النظر الى هذا الرمان أو اشتهاه
بعد أن استولى عليه وعلى صاحبه ثياب أبو غاتم الذى يرقص في
الحلقة وحده .. رأسه امتلأ على رغبه بصورة أفياد الغازية في رداثها

المرشق بالترتر اللباغ وخرج النجف وترعش جسدها وضفائرها تنلوى وتسوط جزمها اللدن ... يا خسارة يا رجاله . غمغم أبو زيد متحسرا وهو يركز نظrote على دياب يخطر داخل الحلقة راقصا فى رشاقة رافعا شموخه يلف به حول رأسه فى قوة يصدر عنها صسوت كالضحك ... دياب أبو غانم رجل شيخ النجع وصفيه .. لا أحد يرفع رأسه أمامه ... ما أيسر القتل لديه .. ما أيسره . نكه من أصبعه المدربة على زناد القروطة ويرجم الله الفقيد ... والبقية فى حياتكم يا رجاله .. الرجال يعرفون معرفة اليقين أن لا بقية فى حياتهم مادام دياب أبو غانم يعيش بينهم فى النجع .. لكن ماحيلتهم .. كانوا يحفظون المثل القائل (الابد ائلى متقدرش تعضها بوسها) الجميع كانوا يقبلون يده فى اذعان بينما نفوسهم الساخطة تحدثهم بعض هذه اليد الباطشة المتجبرة ... يعضونها حتى تسمى وتصل أسناتهم الى العظام ... لكنهم كانوا يصرفون هذا الخاطر المتهور عن رؤسهم بسرعة .. أين المهرب من دياب أو مقروطه .. ليس هناك بد من الاذعان . بل والمبالغة فى استرضائه . بالهدايا والطرائف . غلب السجائر المكثة وقطع الحشيش الخام الذى يصنعونه بايديهم من شجيرات الخشخاش . زراعتهم السرية وسط حقول القصب ... نساء النجع أيضا كن يهدين اليه القراقيش الناعم وجرار العسل الأسود المخنومة وفطائر المشلقت وأبرمة الأرز المعمر برضاء الأزواج ومباركتهم .. شراء لأمهن وسلامتهن ... الرجال يجلسون فى الحلقة عابسين يجلبهم العار من فوqهم ومن تحتهم وعن إيمانهم وعن شمائلهم .. طبل الرئيس محمدى يدق ودياب يرقص فى الحلقة لا أحد يجسر على اقتحابها عليه بينما النظرات المهيطة المحلقة تتعشقه من اليمين والشمال والأكف الخشنة تصفق بلا حماس وهو يحجل على قدمه اليمنى رافعا ساقه اليسرى مثنية تمتد الى الامام حيث يظهر حذاءه الأصفر ذو الأسنك من تحت ذيل الجلباب وعصاه الشهيرة تدور من حوله وترسم دوائر فى الهواء فوق رؤوس الجالسين مركزها قبضة يده بينما أمان رقبته مصمرا خده وفشخ فمه فى ابتسامة مغرورة فأبان عن أسنانه الذهبية ومن فوقها شفته العريضة يتكئ عليها شارب مهول يشرب طرافه حتى ليكادا يطربا عينيه تنأب أبو الوفا الجرجاوى .. فتح فمه . كالتمساح بينما انثالت الدموع من عينيه تتناثر فوق تجاعيد وجهه ... ثم أطبق فكه فى تماسة ... مال رأسه دبريرى على صدره واستسلم للنوم وقد تلتفت شفته السفلى كشفت البعير .. على حين أخذ رجال متجاورون يتبادلون الحديث فى همس محاذر غير ملتفتين بالمرآة الى الحلقة الخالية الا من دياب يرقص بسماجة ويحجل بقدم فوق رقاب الجالسين من حوله ... زغرودة مجلجلة تشق الفضاء من امرأة ترتقب الحلقة وهى فوق سطح بيتها القريب . تحية لدياب الفارس .. يا نهار أبوكى أسود ..

أبو زيد يسب المرأة سباً قبيحاً في صوت مغيظ خالفت يسمعه الجالس إلى جواره لم يصبر أكثر من ذلك .. قام .. سار بعيداً .. أخذ له مكاناً لا يسكت وإنما تنفلت الكلمات من بين شفتيه بعد أن يطحنها بأضراسه ... ابن الكلب الفاجر ... النجع ملك يمينه رجلاً ونساء .. الجالس إلى جواره لم يصبر أكثر من ذلك .. قام .. سار بعيداً .. أخذ له مكاناً آمناً بين الناس . استمر أبو زيد يطحن الكلمات تحت أضراسه ثم يرسلها من فمه كطلقات الرصاص ... النجع لم يبق به رجال .. كلهم لبسوا الطرح فوق رؤوسهم .. أسفاه ... يرحك الله يا سهوورى .. ماكان لهذا الهلف أن يرتص هكذا متهاقلاً متخالعاً كالفازية الداعرة .. كنت كئيلاً بأن يجعله يبتلع عصاه تلك ومعها هذه الوثاجة التي تقف المرارة ... لكن السهوى سافر إلى القاهرة منذ سنوات طويلة ثم جاء نعيه إلى النجع وأصبح مجرد ذكرى تثير حمية الرجال بعض الوقت ثم يعودون للاستسلام إلى الخنوع من جديد لكن أبو زيد لن يستسلم للخنوع بعد ... جز على أسنانه . ضاقت نظرة عينيه .. اتكأ على عصاه بعزم ... وقف ... صلب طوله .. التفتت إليه النظرات المندهشة المشفوعة ترقبه في فضول خائف وهو يقتحم الحلقة رافعاً عصاه ... بدا في أنظار الجميع معنوها لا يعرف عاقبة ما يفعل دياب رمته في استخفاف .. اقتحمه بنظرته من قمة الرأس إلى أخمص القدم ثم عاد يندفع في الرقص من جديد كان أحداً لا يقف في الحلقة أمامه أبو زيد لم يكن من رجال التحطيب .. لم يشتهر عنه أنه غزا حلقة من قبل ... فلاح ... مجرد فلاح لا يحسن إلا الإمساك بالفأس وعزيق الأرض . فماله اليوم يدخل نفسه في مالا يعرف ... وما هذه الجسارة التي عريدت في نفسه فجأة ... دياب قابسه بنظراته وهو يقبل عليه متحفزاً ويلف من حوله كما يلف النهر حول الغريسة قبل أن ينقض عليها ... أبو زيد يشبث عليه عينا لا تطرف ... فجأة تهوى عصا دياب كالبرق الخاطف فوق رأس أبو زيد ... شهق الرجال في صوت واحد ... واعتدل عبد الرحيم في جلسته .. وطار النوم من عين أبو الوفا ... ورفع درديرى رأسه من فوق صبره . وأخذت ينظر متربحاً وسكتت الكلمات بين الجالسين .. علت دقات طبل الرئيس مخمدي كأنها تهدد لحدث كبير وترج الأثق بلون الشفق الأحمر ... بينهما شخبث أنظار الرجال الجالسين حول الحلقة ... نفثوا العار الذي يجللهم .. لمعت أنظارهم في اهتمام ترقب المعركة المحتدمة .



لمسات يومية

سمدي يوسف

غرفة :

ليس فيها سوى مكتبه
وسرير ، وبلصق .
جاءت الطائره
حملت في الهواء السرين ،
والكتاب الأخضر ،
وخطلت بصاروخها بعض بلصق .
ماء :

تشرب القيرة ،
يشرب النجم ،
والبحر يشرب ،
والطير ، والنبتة المزلية تشرب .
لكن اطفال « صبرا »
يشربون دخان التذائف .

مخصص :

ما الذي نشتري بالمخصص ؟
نسكتى بقبض وحيد ،
بجبنز قديم ،
ونصف رغيف وشاي ، وجبنه
وبالزهر نقطفه من وراء السياج .

ما الذى نشتري بالمخصص ؟
ربما لحظة الاندماج .

عراقيون :

كانوا اربعة فى حى « السلم »
قناصى دبابات ،
ورواة قصائد .
كانوا عشاقا لفلسطين ،
رفاقا فى بغداد ،
وامسوا اشجارا فى حى « السلم » .
اربعة كانوا فى حى « السلم » .

مسكن :

اى طوابق يعيشها الصاروخ
واى طوابق نمشقتها ،
اى طوابق نُسكنها ؟
للقطة أن تمرح فى السطح ،
وللطفلة أن تصرخ فى الملجأ ،
ولنا أن نرتقب اللحظة
مُسكونين .

الكهراء :

نجاة نتعلم مائدة الفجر ،
والبساتين ،
والنوم فى الثامنة .
نجاة نتعلم مائدة الفجر ،
نسمع صوت المؤذن ،
والديك ،
والقرية الآمنة .

مدافع :

تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة
مثل الدخان
تهدر المدفعية فى الفجر ،
والبحر يلتف حول المدينة

مثل الدخان
تهدر المدفعية في الفجر
والطير يفرح ،
هل جاءت الطائرات ؟
في الشقة الخالية
يصمت النبت ،
ترتفع الأنيسة .

نشور :

الطفل الميت من ظما
في المستشفى المظلم
دفنوه سريعا
وبضوا مرتبكين
وهاهو يفتح عينيه الذابلتين
يفتح عينيه الواسعتين
ويحفّر ،
يحفر في الأرض عميقا

موقع :

ربما كان بيتا لتاجر ،
أو لأرملة مرحة
ربما كان في ذكريات المسافرين ،
غير أن المنبازل
اقبلت هكذا في ثياب المقاتل
نصبت سباترا ،
واختفت .

إذا عسى :

في الخرائب ، أو في القصور
يتنقل مخياعننا ،
بين أكواب شاي تدور
وانفجار هنا أو هنا .
قد نفنى قليلا
قد نمى قليلا
ولكن مخياعننا
مثل بوق النشور .



الشاي حتى الثمالة

مصطفى حجاب

مسحت عن رأسي وعن قميصي غبار السوق ، أمام زجاج الفاترينا
أخرجت المنديل أجفف العرق ، ودخلت . بنصف عين سألني :

— صور بطاقة ؟

لا أدري لماذا اغتظت وعادت مسح وجهي مرتين وكفى لأزيل عنها
رائحة السمك .

— نعم صور بطاقة .

اجلسنى وعدل لى من وضع راسى ويافنة قميصى . اقترب بعينيه من وجهى أكثر مما ينبغى مستنكرا وضع قسماته لا حبذا خطوط الجبهة ، ضغدا بسببانه فيما بين الحاجبين وقال : لا ... هذه لا داعى لها الآن ، من يجذع قليلا الى الوراء ثم مال برأسه ناحية اليمين ناظرا الى بزاوية حادة وهى : ابقسم .

انا باول السوق اصبو ليوم اشترى فيه فاكهة مع السمك ، اصل حتى آخر بائع فاكهة هناك ، استدير : اخطو متبهلا فى نفس المسار لالتي النظرة الثانية التى لايد منها على نفس الفاكهة والسعر . امى فى حياتها كانت تعود من السوق وعلى رأسها قفصا صغيرا من الفاكهة ، وقبل ان تحطها الى الأرض وقبل ان تكشفها كنت أعرف انها نصف معطوبة ، اراها طفلا واغضب ، تانى بالسكين وتخير حبة من القفص تقطع عنها المعطوب وتعطيها لى ، اذا لم آخذها تحزن امى ، لا اقضمها ، تستمر هى فى القطع ، كومتان ، تحمل الكومة المعطوبة فى القفص وتتطلع به الى السطوح ، كنت اسمع هياج البط الفرخ الذى يطير اثبارا فى الهواء ثم يحط واسمع النقر ، وابكى بجانب حديد السرير ، أرمى بالحنة من يدى الى الأرض ، لكنى أعود اليها فى الليل أكلها ، وأنام احلم .

والفاكهة فى السوق امامى قيد خنصر ، وغالبه ما نفعله نحن بعد الغذاء ان نشرب الشاي ، والصفار يشربونه حتى الثمالة التى تعلق بشقوقهم ، يتخاطفون أكوابه الصغيرة ، قد تنكسر واحدة ، لا أغضب ، اربت على ظهورهم الطرية الصغيرة واحزن . من أين اشترى وكل الأسواق سوق واحدة لكنها وزعت نفسها على أنحاء الأرض ، تتجمع أجزاءها كل ساعة ، رؤوسها برؤوس بعضها ، تتفق فيما بينها وتتأمر على أمثالها ثم تتوزع من جديد ، كىما نظل هكذا بأوج تحفزها العدائى ، لكنى أستم رائحة المؤامرة رغم الصمت والسرية ، أصر على شراء الفاكهة ، الاصرار على تحقيق الوهم يتأكد بتكرار المحاولة . تتصاعد مقاومة السوق بقدر اصرارى ، حتى نصل انا والسوق فى النهاية الى الحالة القصوى من التحدى الذى حرث جبهتى و ...

ومن مكان قصى يأتينى الصوت مشويا بنفائذ الصبر :

— أرجوك ابقسم .



پیر و ش

احمد فؤاد نجم

ابوح یا ابوح
یا طیری یا مسدوح
وامی علیک بتنوح
وتقول یا ولدی
یا دمی یا مسفوح
یا مہجٹی وکبدی
یا جرحی یا سارح
ظہرتک امبارح

رفرف على بيروت
تلقى المسيح بيموت
وكل شيء مجروح
وأى شيء بيروح
ألا الشجر لاخضر
أبو قلب تفاحي
خيال ييتمخطر
فوق الخطر صاحي
يا طالع الشجرة
حود على القمصره
هات الضيا من فوق
عمد شواشيهم
وأبدر غناوى الشوق
وأفرش مماشيهم
وأحلف برب البيت
أنك هنا خايت
جبل الوداد مندود
لحد يوم موعود
ييجى الربيع ويعود
وينور العنقود

الفن والرأسمالية في الفكر الماركسي

د. فيصل دراج

جاء في كتاب ماركس : « نظريات حول فائض القيمة » الجملة التالية :

« الإنتاج الرأسمالي معاد لبعض قطاعات الإنتاج الذهني ، كالفن والشعر مثلا » لم يكن ماركس يقصد في قوله ان يقيم تعارضا مطلقا بين الإنتاج المادي والفن المتحرر ، انما أراد القول : ان تطور العلاقات الاجتماعية الرأسمالية يلغي الشروط المادية لاستمرار واعادة انتاج بعض الأشكال الفنية مثل : الشعر الشفهي ، الملحمة ، ... لأن شروط انتاج هذه الأشكال الفنية قد تلاشت بانتهاء العلاقات الاجتماعية — الاقتصادية التي كانت تسمح بانتاجها . لم تجد هذه العبارة قراءتها الصحيحة دائما، فرأى البعض فيها فراقا مطلقا بين الفن الرأسمالية ، ونفيا متبادلا كاملا يجعل كلا منهما لا يتحقق الا بالغاء الآخر . وتأخذ الرأسمالية في هذه العلاقة دور عدو الانسان والحرية ، ويحتل الفن وظيفة التحرر والثورة. أخذ هذا التأويل أكثر من شكل ، فقال البعض : ان عدااء الرأسمالية للفن يجعل من المجتمع البرجوازي في كل أشكاله مدافعا عن قضية الانسان والحرية ، وقتل بعض آخر : ان عدااء الرأسمالية للفن يجعلها عاجزة أصلا عن انتاج أي فن صحيح ، وبالتالي فان كل أشكال الفن البرجوازي معادية للفن ، لأنها مرتبطة بنظام اجتماعي معاد للحرية والفن وللانسان ، يستثنى من كل ذلك الفن البرجوازي في لحظة صمود البرجوازية ، حين كانت تجسد ثورة اجتماعية ضد الاقطاع واللاهوت والاستبداد العصور الوسطى.

يتوسل هذا الطرف أو ذلك أدوات نظرية يدعم فيها حجته ، وغالبا يجد ما يريد ، خاصة إذا كان البحث انتقائيا ، أو قائما على نهج يخضع الفكر الماركسي الى تأويل خاص ، وفي سؤال الماركسية والرأسمالية والفن نجد سلسلة من المقولات مثل : «الاعتراب ، تسليع الفن ، الفن المتحرر ، اغتراب الفنان ، تسويق الفكر ... يعطى فكر ماركس الكثير من الاشارات حول عداء الرأسمالية للفن ، ويتابع في هذا موقف هيجل ومواقف الفلسفة المثالية الألمانية . مع ذلك فان السؤال الاساسى لا يدور حول اغتراب الفن والفنان ، انما يدور أصلا حول وظيفة الفن في عملية الصراع الطبقي التى تحكم المجتمع الرأسمالى ، اذ أن هذا الصراع وممارسته سياسيا ، يلقى بعض الأسئلة القديمة والأشكال الفنية القديمة ، ويفرض أمثلة جديدة تدمو الى من جديد يتكون في داخل الصراع الطبقي ، الذى لا يأخذ حدود الموضوعية الا في تأكيد التمايز السياسى — الثنائى لكل من الطبقات المتصارعة ، فالتمايز السياسى الطبقي يستلزم تمايزا ثقافيا ، وتصورا جديدا للأشكال الفنية والوظيفة الفنية . وعلى هذا فان السؤال لا يبحث عن تحرير الفن والفنان من « الظلم الرأسمالى » انما يبحث عن الشروط الاجتماعية التى تسمح بهزيمة المعايير الجمالية القديمة ، والسير نحو معايير جديدة هدفها الثورة الاجتماعية .

انحطاط الفن بين غارودى ولوكاتش :

مثل الكثير من العبارات الموجزة والمكثفة ، أفسحت عبارة ماركس عن « انحطاط الفن في علاقات الانتاج الرأسمالية » مجالا واسعا للتأويل والاجتهاد ، اقترب بعضها ، أو كاد ، من حدود التأويلات المثالية . وما بعض الاجتهادات الماركسية في الستينيات الا صورة مطلى للتأويل الذى لا يجدد الفكر الماركسى في حقول الأدب والفن ، بقدر ما يخلط هذا الفكر بمعايير مثالية سابقة عليه . ولعل « واقعية ذوبان الجليد » هى هذه الصورة المطلى ، وان تعددت أسماؤها ، حيث تصبح « واقعية بلاضفاف » لدى غارودى ، و « واقعية مفتوحة » عند أرنست فيشر ، وقد تقتزن الواقعية بشكل صاخب بمفهوم الاعتراب ، كما هو حال اشتيفان مورافسكى ، تنهض هذه المدرسة في مشتقاتها المختلفة على تأويل خاطئ لعبارة ماركس ، فيأخذ التأويل الشكل التالى : طالما أن الرأسمالية تعادى الفن ، فان كل فن ، مهما كان شكله ، يعادى بدوره الرأسمالية . أو بشكل آخر : طالما تنفى الرأسمالية في علاقاتها كل ممارسة فنية ، فان كل ممارسة فنية تنفى في علاقاتها الرأسمالية ، لأن العلاقة بينهما هى علاقة نفى مطلق . أكثر من ذلك : بما أن الرأسمالية

تعادي الانسان والتحرر ، فان كل من قائم أو محتبل يناصر الانسان والتحرر . وهكذا تنقسم علاقة الفن بالراسمالية ميكانيكا الى قسمين متناقضين ، بنى كل منهما الآخر نفيا مطلقا . ان تأويلا كهذا يأمر بجملة ملاحظات : تتضمن هذه القسمة مفهوما ميكانيكا للعلاقات الاجتماعية ، فهي ترى علاقة النفي ، ولا ترى علاقة التفاعل ، وبذلك تعزل الفن عن المجتمع ، بل وتعزل تاريخ الفن عن تاريخ المجتمع ، ان لم تجعل من الفن مستوى خاصا يقوم خارج المستويات الاجتماعية ، اى مستوى قائما بذاته ، له منطقته الخاص المفاوق للمجتمع ، وله دوره الخاص المفاوق للتاريخ ، فكان الفن كيان يوازي المجتمع ولا يلتقي به . تقوم هذه القسمة ايضا على مفهوم مثالي هو الجوهر ، الذي يلغى التحديد الاجتماعي — التاريخي ، والذي يجهل دينامية العلاقات الاجتماعية ، ولهذا يقف التأويل امام « جوهر » الراسمالية ، بدون ان يدرس دور الفن في تجديد العلاقات الراسمالية ، وبدون ان يكثر بدور الراسمالية في تجديد العلاقات الفنية الموائمة لها . وبعد ان يقف امام « الجوهر » الاول ، يعود فيقف امام « الجوهر » الثاني ، اى الفن ، فيرفع رايته ، بعد ان يعزله عن السياق الاجتماعي — التاريخي ، ويجرده من كل آثار الصراع الاجتماعي .

يمكن ان نقف هنا امام نقطتين هامتين : توميء النقطة الاولى الى علاقة الفن بالايديولوجيا في المجتمع الطبقي ، وتشير النقطة الثانية الى وضع الفن في الصراع الطبقي . ان من يرصد موقف غارودي وفيشر ... يعتقد أن البرجوازية لا فن لها ، وان الفن لا طبقة له ، او أن الفن في تحديده المثالي لا يخضع للقوانين الاجتماعية ، انها يخضع لقانونه الخاص المحكوم بمفهوم التحرر أولا . مثل هذا المفهوم غير صحيح ، فالفن شكل ايديولوجي ، يتكون في حقل العلاقات الايديولوجية المسيطرة ، ويتحول ويتغير ، بشكل نسبي ، بتحول وتغير هذه العلاقات . وبما أن الايديولوجيا المسيطرة ، هي ايديولوجيا الطبقة المسيطرة ، فكان هذه الايديولوجيا قادرة ، وباشكال متباينة ، على انتاج الاشكال الفنية الموائمة لها ، اى أن الايديولوجيا البرجوازية ، كايديولوجيا مسيطرة ، قادرة على انتاج واعادة انتاج العلاقات الفنية المرتبطة بها ، خاصة أن هذه الايديولوجيا لها فاعلية مادية في جميع العلاقات الاجتماعية . بشكل آخر : ان الايديولوجيا البرجوازية قادرة على انتاج التشكيلات الفنية الموافقة ، وان هذه التشكيلات تقوم بوظيفتها في تجديد واعادة انتاج الايديولوجيا البرجوازية ، والعلاقات الاجتماعية الراسمالية . وهذا يعنى أن الفن المتحرر من الايديولوجيا البرجوازية بشكل مطلق لا وجود له ، الا اذا اردنا أن نقصى الفن عن الايديولوجية ، ونقصى الايديولوجيا عن

العلاقات الاجتماعية ، وهذا مستحيل . ان عدم لمس العلاقة بشكل صحيح بين الفن والايديولوجيا ، قاد بعض الماركسيين الى تجسيد الفن بشكل مطلق ، ان لم يقد الى صنية الفن ، بحيث يقف الفن نقیضا لصنية العلاقات الاجتماعية في المجتمع البرجوازی .

تفضی النقطة السابقة الى النقطة اللاحقة : ان اقامة تناقض مطلق بين الفن والراسمالية يقضى بعيدا مفهوم الصراع الطبقي ، فيغيب دور الفن في الصراع الطبقي ، أولا ، وينتهي شكل الصراع الطبقي في الفن ثانيا . يبدو الفن في الحالة الاولى خارج الطبقات . خارج حقل تجسيد العلاقات الاجتماعية المسيطرة ، اى يستعيد الفن اسطوره القديمة والمستورة كعلاقة غير اجتماعية ، ملكوت الفن ، حيث تتوحد كل الاعمال الفنية في مدار واحد عماده التناغم والتجانس والتحرر . اما في الحالة الثانية فينتهى الصراع الطبقي في الفن ، في تجسيد الأشكال ، في تحديد الوظيفة ، بل وينتهي ايضا صراع النزوعات في الحقل الايديولوجي الواحد . وكما ارتفع الفن الى مقام التعالى ، يرتفع الفنان من جديد الى مقام التجرد والتعالى ، لتصدر صورة الفنان المثالية ككائن خاص ، متميز ، منفرد ، يدور في مدارات السمو ، البهاء ، الروعة بدءا من اجتهادات غير صحيحة ، يستعيد هذا الشكل الماركسي من التأويل كل مقولات علم الجمال الخالي ، او بعضها على الأقل ، حتى يكاد ان يذكرنا بـ : لاهوت علم الجمال ، او بعلم الجمال كلاهوت جديد ، ولكن كيف يبدو ذلك ؟

اذا كان الفن كالفنان يتحدد في اطار مفارق للعلاقات الاجتماعية فمعنى ذلك انه لا يقوم في الواقع ، بل في مدار واقع خاص جوهره التحرر ، اى أننا نقف امام واقع : الواقع الاجتماعي الراسمالي الذي يلقي الانسان الى مدارات الغربة والاستلاب والاغتراب ، وواقع الفن المتعالى الذي يبشر بالحرية والتحرير . وبما أن الانسان المغترب في ارض الواقع ينزع الى استعادة حريته ، فان نزوعه هذا لا يجد امكانية تحققة الفعل الا في الواقع الذي جوهره الحرية اى واقع الفن . نلمح هنا معنى لاهوت علم الجمال ، حيث تصبح الراسمالية هي الأرض الموبوءة ، والفن هو السماء ، والفنان هو الرسول الذي يوصل بين الأرض والسماء ، وهو الذي يهدي الانسان المضطهد الى تجاوز آثمه الأرضي . ان هذا التأويل المثقل بآثار

الفكر المثالي هو الذى قاد الى فن لا سياسة فيه ، ورأى فى الفن ، كل الفن ، مشروعا تحريريا يقف خارج الزمان التاريخى . وحين يقصى الفن عن التاريخ ، أى يبتعد عن التحولات الاجتماعية الجارية فى زمنه ، يصبح من المستحيل ارساء قاعدة صحيحة لسياسة ثقافية ، وتبطل امكانية تحديد الوظيفة الاجتماعية للفن ، لأن هذه الوظيفة لا تتحدد الا بربط الفن لتجولات زمانه ، وباقامة علاقة صحيحة بين مستجدات الواقع الاجتماعى وضرورة تجديد الاشكال الفنية بما يتوافق مع تلك المستجدات. بمعنى آخر: ان عزل الفن عن التاريخ الاجتماعى يلقى دعوة انتاج اشكال فنية جديدة ، كما ان عزل الفن عن الصراع الطبقي يصادر امكانية الدعوة الى فن طبقى متميز ، فن مرتبط بالثورة وبالقوى الاجتماعية المناهضة من اجل الثورة الاجتماعية ، وبذلك يظل الفن يدور فى مدار الفكر المثالى ، الذى يدعو الى فن مجرد مرتبط بانسان مجرد . علما ان الطبقات الاجتماعية لا تحقق تمايزها الطبقي الفعلى الا بتحقيق تمايزها الثقافى - السياسى ، حيث تقف لتناضل من اجل سياسة جديدة ، ومن اجل شكل جديد من الثقافة والفن .

واذا سألنا غاوردى ومدرسته عن الأسباب التى تدفعهم الى ادراج الفن فى منظور انساني شامل يمحى فوارق الطبقات ، جاء الجواب: ان الفن محايث للتقدم ، وان التقدم محايث للفن ، وان دعوة الفن الى التحرر تسابير دعوة تحرير المجتمع ، وأن تحرر الانسان من ربتة العلاقات الرأسمالية قائم فى جوهر الفن ، فالرأسمالية انتاج للاغتراب ، والفن تجاوز للاغتراب وأداة لاستعادة جوهر الانسان المفقود . يحاول هذا الجواب أن يعثر على أساس له فى عبارة ماركس من عداء الرأسمالية للفن ، ويصبح للجواب عندئذ ، ان القيمة الجمالية القائمة على الحرية والابداع لا تتكلف مع القيمة التبادلية التى تحكم العلاقات الرأسمالية ، والتى تقوم على الاستغلال والاغتراب . كما أن العلاقات التى تلغى فى تسليعها للعمل ذاتية الانسان ودلالة ابداعه ، وترجع الابداع الى علاقة شثينة . ولهذا فان القيمة الجمالية تنكر علاقات التسويق ، وتؤسس بذاتها لعالم جديد يستنكر علاقات التسليع والاستهلاك ، أى ان القيمة الجمالية تدافع عن انسانية وابداعية العمل الانسانى بالوقوف خارج مدار العلاقات الرأسمالية . على الرغم من بعض الحقيقة القائمة فى هذا الجواب ، فانه يتعامل مع الواقع الاجتماعى ككيان سكونى محكوم بقانون التسليع من ناحية وبالقيمة الجمالية المناهضة له من ناحية ثانية ، بدون ان يلمس آثار الصراع الاجتماعى المتجددة ، التى تهزم فنا قديما ، وتفرض فنا جديدا ، أو تجبر الفن القديم على تغيير بعض أشكاله ، كما أنها تنسى آثار الصراع

الاجتماعى على الوعى الاجتماعى ، وعلى اشكال انتاج الفن واستهلاكه .
اكثر من ذلك ، ان مثل هذا الموقف ، لا يستطيع تحديد وظيفة الفن فى
الصراع الاجتماعى ، مكرسا سلبية الفن ، ومقيما فرقا بين الفن والواقع ،
وفراقا بين الفنان والمستهلك ، اذ ان مستهلك الفن يقوم فى داخل علاقات
الانتاج والاستهلاك . فى حين يقف الفن المتعالى خارج هذه العلاقات ،
مكتفيا برفض سلبى ووعد مستقبلى . يستبين فى هذا الموقف نزوع الى تبرير
الفن التخبوى ، الذى يرفض ان يلتقى بـ « الانسان العادى » الا بعد ان
يهدم هذا الانسان الشروط الاجتماعية لاغتراب الفن . وعندها يرجع
الفن الى الواقع ، ويعود الفنان الى الجمهور ، فكان دور الفن هو تحقيق
ذاته كفن ، وكان دور الانسان المضطهد هو النضال من اجل تحقيق مملكة
الفن ، اى ان دور الفن لا يتضمن المساهمة فى تحرير الانسان ، بل ان
دور الانسان هو تحرير الفن ، وهكذا ننقل من سؤال صحيح الى سؤال
مطلوب : ليس الفن فى خدمة الانسان بل الانسان فى خدمة الفن .

تجدد الاشارة هنا الى ان هذا الموقف المعبور بنزعة انسانية شاملة ،
جاء صدى لزمان سياسى محدد ، ظهرت فيه عبارة « ذوبان الجليد » ،
ونشرت فيه تحت اشعة الشمس آثار المرحلة الستالينية ، وبدا فيه
الدفاع عن الانسان شعاعا طال انتظاره . واذا كانت الفلسفة الستالينية
تفرق الانسان فى الاقتصاد ، فان فلسفة الزمن الجديد أغفلت التحديد
الاجتماعى للعلاقات الانسانية ، فطفت الى السطح مقولات غائبة مثل :
انسان ، جوهر جوهر الانسان ، الاغتراب ، التشيؤ . . . ولهذا كان
طبيعيا ان تحتل مقولة « الذاتية المبدعة » مساحة واسعة فى فلسفة الفن ،
حتى يد أن الابداع محايث للانسان ، وأن جوهر الابداع هو جوهر الانسان
فسقط التحديد الاجتماعى فى مقولة الجوهر ، الذات ، الذاتية ، الجوهر
المفقود ، الجوهر المتحقق . فى هذا المدار القائم ، أصبح الانسان جوهر
بلا تحديد ، وان أصاب التحديد ، جاء التصديد غائما ، وظهر تاريخ
الانسان كما لو كان تاريخ اغترابه ، وانطلت العلاقات الاجتماعية فى
تعمدها كله فى ديالكتيك مثالى لعلاقة الذات بالموضوع . وبقدر ما كانت
هذه الفلسفة الانسانية تطلق صراخا احتجاجا ضد فترة مضت ، بقدر
ما كانت تنفض أيضا حدود تفسير قاصر للنظرية الماركسية ، لا بطور
النظرية من داخلها ، انما يرمونها بمفاهيم مثالية قديمة . وبسبب هذا
الترميم ، رأى أدلفو شانئرز فاسكيز فى الفن مجالا لتحقيق الذاتية المبدعة ،
التي تتطور بسبب الفن ، لا بسبب السياقات الاجتماعى الذى تقوم فيه ،
والذى يفرض عليها شكلا محددا من الممارسة الاجتماعية . ودرس
البولونى اشتغلان مورافسكى الفن معتمدا على مقولة الاغتراب وتجاوز
الاغتراب ، فكان الاغتراب لديه هو المحور الذى يحكم العلاقات

الاجتماعية ، وهو القانون الذى يفرض تطور المجتمع ، حتى نكاد نلمح أن مقولة الاغتراب أخذت مكان مفهوم الصراع الطبقي ، وأن تاريخ المجتمع لا يساوى تاريخ الصراع الطبقي الذى يكونه كمجتمع ، بل يساوى تاريخ الاغتراب الانسانى القائم فيه . يبدو الاشكال هنا واضحاً : اذا كان مفهوم الصراع الطبقي يتضمن وجود الطبقات التى لا توجد الا متصارعة ، ويتضمن شرط التمايز السياسى - الثقافى الذى لا توجد للطبقات بدونهُ ، فإن مقولة الاغتراب تبدأ بالانسان بدل أن تبدأ بالطبقات ، وتصل الى الاغتراب بدل أن تصل الى الاستغلال الطبقي ، وتنتهى الى تجاوز الاغتراب الاغتراب الانسانى بدل أن تتحدث عن ثورة سياسية ، فهى لا تشير الى الثورة بقدر ما تشير الى استملاء جوهر الانسان المضيق فى العلاقات الرأسمالية . يبدأ مورافسكى بالاغتراب الانسانى فى المجتمع الرأسمالى ، كى ينتهى الى الفن كتقيض للاغتراب ، وبما أنه يرى فى الرأسمالية عدوا للفن ، فإنه يصل الى الدفاع عن الفن القائم فى المجتمع البرجوازى ، من حيث هو تقيض لهذا المجتمع ، وأداة لتحرير الانسان ، يعطى هذا الموقف فى كل اشكاله صفة التقدم لكل اشكال الفن البرجوازى ، ويمنح صفة « الواقعية » لكل فن مهما كان مصدره الاجتماعى ، ويصبح كل « فن حقيقى » متحرراً من آثار الايديولوجيا البرجوازية ، حتى وأن بدأ منها . لقد حاولت الاتجاهات السابقة أن تحرر الفن من بعض التساويات الماركسية المتخذة ، وأن تقدم وجهاً « انسانياً » للماركسية بحجب آثار « الانحراف الستالينى » ، لكن هذه المحاولات لم تستطع تجديد الفكر الماركسى وتطويره ، بقدر ما دفعت بالماركسية الى تخوم الالتقاء مع بعض التيارات البرجوازية المتقدمة ، والتى وإن دافعت عن الانسان لا تنكر اصولها ، واصلها المستمر هو حجب الصراع الطبقي وراء حالة من النزعة الانسانية ، التى تبدأ بالانسان المجرد ، وتنصبه مبتدأً وأساساً وجذراً ، ثم تراوجه ببداية أخرى ، لا تنقل عنه تجريداً ، والبداية الثانية هى الوعى الانسانى ، الذى اضاع ذاته ، وأخذ يبحث عنها من جديد ، أو الذى لم يعثر على ذاته بعد ، لأنه وعيه لم يصادف المكان الذى يتحقق فيه .

اذا كانت « الواقعية المفتوحة » تسترجع مقولات مثالية ، أو شبه-مثالية ، لتحرر الفن من كل تقييد ، ولتدخل الفن الى فضاء بلا حدود اسمه : الواقعية ، فإن جورج لوكاتش ، وصل ، رغم رفاقته العالية ، الى نتيجة ماثلة ، وأن كان قد سلك سبيلاً آخر . أخذ لوكاتش بقول ماركس عن « عداء الرأسمالية للفن » ، لكنه لم يفتتح على الفن البرجوازى ، بل ضيق معاليه ، وبالحق فى التضييق ، فرفض هذا الفن ، بعد أن وصفه بـ : الانحطاط . اعتمد لوكاتش مفهوم الانحطاط من وجهة نظر سكونية ، فرأى مسار المجتمع البرجوازى مساراً لانحطاطه ، ورصد

الفن في هذا المسار ، فوجده ممارسة منحطة أيضا . رأى الفيلسوف الهنري أن البرجوازية دخلت في طور انحطاطها منذ زمن ، وأنها عاجزة في انحطاطها عن إعطاء فن إنساني ، ففنها صورة عنها ، وهو نقض لفن البرجوازية الأولى التي أعطت نموذج « الواقعية العظيمة » . تأخذ عبارة ماركس في هذا التأويل شكلا جديدا : بما أن البرجوازية تعيش طور انحدارها فلان فيها يعيش الطور ذاته ، أي مضاعف الانحدار ، حتى يخرج عن معايير الفن ، أو : بما أن الرأسمالية تعادى الفن ، فان كل فن لصيق بها معاد للفن أيضا ، لأن الوعي البرجوازي عاجز عن ادراك الواقع وإعادة تركيبه فنيا . كان لوكاتش يمارس في محاكمته جملة اجتهادات تركن الى فلسفة هيجل أكثر مما تستضيء بفلسفة ماركس ، ولأنها كذلك رأت حركة المجتمع البرجوازي من وجهة نظر جبرية — غائية ، أي صعود المجتمع صعودا متسقا ورات سقوطه أيضا سقوط متسقا ، بدون ان ترصد شكل التناقض الذي يحكم كل فترة من صعود المجتمع أو « انحداره » . ان حركة الصعود كما حركة الانحدار لا تتسم بالاتساق والتجانس ، لأن ازمئة المستويات الاجتماعية غير متسلسلة ، فتطور المستوى الاقتصادي لا يساوى دائما تطور المستوى الايديولوجي ، كما ان تطور المستوى السياسي لا يساوى دائما تطور المستوى الاقتصادي ، الأمر الذي يعنى ان الصراع الطبقي يمتلئز في كل مستوى من المستويات الاجتماعية . اما لوكاتش فقد ساوى بين المستويات الاجتماعية ، وجعل حركة الفن البرجوازي تساق حركة السياسة والاقتصاد في المجتمع البرجوازي ، وبما أن الانحطاط يأخذ بالعلاقات الاقتصادية والسياسة ، فان هذا الانحطاط يأخذ في حركته الفن أيضا .

اغفل لوكاتش في هذه المحاكمة السكونية الاستقلال الذاتي — النسبي للفن ، كما اغفل حركة التحولات الاجتماعية والتي تنتج فيها تحولات فنية أيضا ، تفرض معايير فنية جديدة ، تتواءم مع التحولات الفنية الجديدة . لكن لوكاتش وهو المولع بالمعايير الجمالية الكلاسيكية ، لم يلمس الجديد الفني في المجتمع البرجوازي ، ولم يقرأ علاقة الشكل الفني بزماته ، فحارب كل الجديد باسم محاربة الانحطاط ، ولم يقبل من الجديد إلا ما كان يتكئ على معايير فنية سابقة ، أي على معايير « الواقعية » كما جاءت في الأدب البرجوازي في لحظة صعوده الموافقة لصعود البرجوازية ذاتها . يطرح مفهوم الانحطاط عند لوكاتش سؤالين : يمس السؤال الأول نظرية لوكاتش وقد انفصلت على حالها ، فهي تقبل الواقع اذا جاء في النظرية ، أما اذا اطلق الواقع عنصرا جديدا لا يوجد في سبب النظرية ، فان النظرية لا تعترف به ، وبذلك تصبح النظرية قادرة على تحليل فترة تاريخية معينة ، وغير قادرة على تحليل فترة مغايرة . وعلى

هذا ، فان لوكانش يحلل أعمال بلزاك وغوته ، في حين لا يعترف بأعمال بروسست أوجويس وبذلك تستغلق النظرية على نماذج معينة . نصل هنا الى سؤال المعيار الجمالي : لم يصدر مفهوم انحطاط الأدب عن الكلية الاجتماعية المتجانسة فحسب ، بل صدر أيضا عن المفهوم السكوني للمعيار الجمالي الذي أخذ به لوكانش . فقد تعامل لوكانش مع معايير الجبال كما لر كانت معايير خالدة ، وسابقة لأية ممارسة ، ومستقلة عن تجدد العلاقات الاجتماعية . ولهذا كان طبيعيا أن ينوس المعيار الجمالي عنده بين مفهوم أرسطو ومفهوم هيغل ، وأن يستبين كمعيار سابق للعمل الفني ، أو كمتصور خاص جوهره ، أن صرح هذا القول ، مختلف عن جوهر العلاقات الاجتماعية ، فكان جوهر العلاقات هو الانتاج ، وكان جوهر الجمال هو الوعي الذي يرى الواقع ولا يبيد منه . وبسبب هذه المسافة فان الجمالي لا يلتقي بالاجتماعي الا عن طريق جيلة من التوسطات .

لقد اقام جورج لوكانش علم الجبال على ديكالكتيك الوعي والاغتراب ، اذ صرح « يضح دور الفن تحقيق الوعي الذاتي » ، أو تحقيق تلك خاص للواقع تادر على الوصول الى « الجوهرى » ، فكان الفن أداة تسمح للوعي بالتنفذ من الظاهر الى الجوهر ، ومن الوعي الزائف الى الوعي الحقيقى ، من الواقع المتشيع الى الواقع الشفاف : « يشكل الفن العظيم دائما نقبضا تاريخيا مشخصا للاغتراب ، وحدها مسبقا للحرية وللكونية » ، وسبيلا الى الحقيقة التى لا توجد الا في « واقع التناغم الكامل » ، وأداة لـ « تأكيد تراكم القيم الانسانية » ، انه الوعي الذاتى فى أكثر حدوده اتساقا . يصبح الفن فى هذه الرؤية وسيطا للانتقال الانسان من حالة النقص الى حالة الكمال : « ومن الواقع اليومي الى واقع المطلق ، ومن القيم الجزئية الى القيم الكاملة » : « تحرر الانسان فى العمل الفنى العظيم من الأسر الذى يتخذه فيه الحياة اليومية المغترية » ، ويجد نفسه قادرا على التماثل بـ « بالمضامين الكونية العظيمة للطبقة ، ولأمة ، وللجنس البشرى » ، فهو فى العمل الفنى « يستبطن مصائر ومشاعر غريبة » ، ويتحرر من كل قيود الحياة اليومية ، التى تلفى الجوهري بالعارض ، وتنبحو الكلى بالجزئى . يلعب الفن فى هذه الحدود دورا تطهيرا ، يسمح بالتجاوز والتعالى . وكان لوكانش متشقا مع نظريته حين أستعاد مفهوم أرسطو عن الوظيفة التطهيرية للفن ، حيث يتلى الانسان صورته فى مرآة العمل الفنى . وقرأ عالم النفس الانسانية ، وما يعنونه من نقص ويحف به من كمال ، ثم يقرأ نفسه فى هذه المرآة ، باحثا عن أدران الروح ، وسابرا غور النفس وما بها من عظمة أو هبات .

إذا كان العمل الفني مرآة تتطهر النفس فيها ، فإن هذه النفس لا تعرف التعامل مع لفظة المرأة ، إلا إذا كانت ذات دراية وخبرة بلفتها ، أى مؤلفة مع الدافع الجمالى ، والشعور الجمالى ، والوعى الجمالى ، أو لنقل : ان العلاقة بين الانسان والعمل الفني تدور في مدار محدد هو الوعى . نقف هنا امام ملاحظتين : تدور الملاحظة الاولى حول شكل العلاقة ، فهى علاقة بين الذات والموضوع : ذات تقرا العمل الفني أو تستقبله ، وموضوع منى لا يجد معناه إلا في علاقته بالذات التى تستقبله . أى ان ما يحدد شكل العلاقة بين الانسان والعمل الفني هو الوعى الجمالى لهذا الانسان ، الذى لا ينتج عن تربية جمالية محدودة تاريخيا ، بقدر ما يبدو أنهوعى قصدى ، وعى يحدد ذاتيا علاقته بالعمل الفني . لهذا فان علاقة العمل الفني بالانسان لا تتم عند لوكتاش في ديالكتيك الذات والموضوع ، بها انها تتم في ديالكتيك مثالى لعلاقة الذات بالموضوع . وعن هذا الديالكتيك تصدر الملاحظة الثانية : اذا كان سؤال الفن يبدأ بالوعى ، واذا كانت العلاقة بين العمل الفني ومستقبله (بكسر الباء) تتم في ديالكتيك الذات والموضوع المثالى ، فمعنى ذلك ان المعيار الجمالى الذى يحكم هذه العلاقة هو معيار مجرد . ويبدو هذا التجريد واضحا في جملة المقولات الفلسفية التى يبنى فيها لوكتاش نظريته : القيم الكونية ، الكلية المتناغمة ، الانسان الكلى ، الوعى الذاتى ... ، خاصة أن التجريد عند لوكتاش لا يعنى بنساء اللحظة التاريخية المحددة وفقا لديالكتيك المجرد والمشخص ، بل يعنى الخروج عن أى سياق اجتماعى — تاريخى من أجل الوصول الى « الصفات » فى تحديدها الأكثر شمولاً . ان جملة هذه الأسباب تجعل المعيار الجمالى عند لوكتاش يفتقر الى التاريخ ، فهو لا يرتبط بزمن بقدر ما يرتبط بجميع الأزمنة ، ولأنه كذلك فهو لا يتميز ، أى لا يستطيع أن يتوافق مع زمن تاريخى محدد ، ولا يستطيع ان يتعامل مع المستجدات الفنية ، فهو لا يخضع الجبال للتاريخ بقدر ما يخضع التاريخ للجمال .

لقد عمل لوكتاش ، وهو الماركسى الذؤوب ، على بنساء صرح جمالى شهابى ، يزاوج بين القيمة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، لكن هذا المشروع كان يبدو مثاليا أكثر مما هو ماركسى ، لأنه جعل من الكمال الفنى شرط الوظيفة الاجتماعية ، علما أن هذا « الكمال » لا يرتبط بزمانه التاريخى ، ولا يتكون وفقا للتغيرات الاجتماعية التى تقوم ببناء المعايير الجمالية وهدمها ، بل ترتبط بمفهوم كلاسيكى أساسه المتعة الجمالية . ولم يكن بريشت مخطئا . حين اتهم لوكتاش بأنه يدمو الى واقعية تكتفى

بالجمال وتلوذ من كل معركة اجتماعية ، ويأته يدعو الى فن شكلى يمثل باستمرار الى معايير جمالية قائمة خارجه . معايير اما وجدت وانتهت ، أو انها لم توجد ، وظلت حلما فلسفيا ، ان لم تكن حنينا الى زمن مستقيم لا يهزه التناقض ولا تؤرقه الأزمة . لقد حكم الحنين الى « الكلية المفقودة » تصور لوكتاش للفن ، فرفض كل جديد فنى ، ورفض التعامل مع كل ما يقترب من « الثقافة الجماهيرية اليومية » ، مالفن لديه يتعامل مع الكونى والشامل ، علما ان التعامل مع الشامل يلفى دور السياسة ، وعلما ان التعامل مع الكونى يبدأ بجوهر الانسان ، ولا يصل الى الفن الطبقي أبدا .

إذا بحثنا عن الأسباب التى جعلت لوكتاش يوحد ، فى التحديد الآخر، بين الفن المطلق والانسان المطلق ، ويربأ عن « الفن النسبى » و « الانسان النسبى » . يمكن أن نرى أن هذه الأسباب لا تقصم فى مفهومه الجمالى فقط ، بل تنهض أصلا من بعض سمات منهجه العام ، ومن هذه السمات: الحتمية ، الفائية ، مفهوم التقدم الانسانى ، النزعة النخبوية . فبدعا من السمة الاولى رأى حتمية الانحطاط الكلى للجمع البرجوازي ، بما فيه انحطاط الفن طبعاً ، غير مكرث بدراسة لخطه التناقض التى تحكم هذا المجتمع ، والتى تجعله يقدم بدون وعى منه جملة من العناصر الإيجابية التى يمكن أن تكون فى خدمة الطبقة العاملة ، إذا أعيد استعمالها من وجهة نظر سيئسية . وبالاعتماد على السمة الثانية رأى حتمية سقوط النظام البرجوازي ، وحتمية بزوغ النظام الاشتراكى ، فكان التساريخ لديه ينزع الى غاية قائمة فى مساره ، ويجرى باتجاه ذروة لا يحدد عنها ، أو أنه لا يتحدد كتاريخ إلا بسبب انتقاله المتصاعد الى غالية قصوى ، يسعى إليها بمحض ارادته ، وبمعزل عن دور الفعل الانسانى . وفى هذه الحالة فان الفكر كما الفن لا يتكون فى داخل العملية التاريخية ، انما يسير موازياً لها ، بحيث يصبح دوره مرآة تعكس ما يجرى ، أو تعكس الألق التاريخى لما يجرى . يكتفى الفكر بتحقيق « الانعكاس أو يكاد ، أو يكتفى بالانعكاس سلبى أو يكاد ، وحتى اذا حاول الفكر أن يكون فاعلاً ، فان فعله هو تأكيد الحركة التاريخية السارية من الأدنى نحو الأعلى . ان هذا اليقين المطلق بتاريخ انسانى كونى يسير أبدا الى ذروة قصوى له أرجع دور الفن عند لوكتاش الى دور مراقب للحركة التاريخية من ناحية ، وجعل لوكتاش يدافع عن كل فن — مرآة من ناحية ثانية ، أى انه كان يدافع عن جميع الفن الانسانى القادر على موازاة الحركة التاريخية السائرة الى تحقيق « مملكة الحرية » . وما رجوعه المستمر الى التراث الفنى الانسانى الا تعبيراً عن ايمانه بمفهوم التقدم الانسانى ،

حيث كان يرى الفن ك لحظة متميزة من الوعي الانساني أكثر منها معطى تاريخيا محددا . يضاف الى تلك الأسباب موقف نخبوى مضر فى فلسفة لوكاتش ، اذ كان يمايز بين « الوعي الصحيح » و « الوعي الزائف » ، ويجعل من الوعي الاول أساسا للثورة ، ومن البدهى لديه ، أن يكون مقام الفن فى مدار الوعي ، وفى مدار الصحيح من الوعي ، أى أن الفن لا يتحدد لديه كعلاقة اجتماعية من العلاقات الاجتماعية ، إنما يرتبط ، أو يكاد بالذات المبدعة ، أو بشكل معين من الوعي المبدع ، الذى ينفى علاقات الإغتراب فى المجتمع الرأسمالى ، ويستطيع النفاذ من الظاهر الى الجوهر .

ان جهالة هذه السمات ، جعلت لوكاتش يربط الفن بالتححر . بدون أن يقيم رابطا صميما بين التحرر والفعل السياسى ، فظل الفن مرهونا بالوعي الانساني الكونى ، ولم ينتقل الى مدار الصراع الطبقي ، الذى يفرض شكلا جديدا ، مرهونا بمعطيات زمانه ، وبالتحولات المادية فيه . ومثل هذا الانتقال يفترض التخلى عن غائية التاريخ الذى يسعى الى تماسه ، والوصول الى حاضر الصراع المحدد بتشكيلة اجتماعية جديدة ، وبشكل جديد من الصراع الطبقي ، والذى هو المحرك الحقيقى للتاريخ ، ولتجدد الفن . وقد وجد هذا المتطور مثالا له فى بريشت أولا ، وفى فالتز بنيامين ثانيا .

فالتز بنيامين : نحو وظيفة جديدة للفن :

إذا كان غارودى يعزو تعالى الفن الى اغتراب العلاقات فى المجتمع البرجوازى ، فان فالتز بنيامين يقلب السؤال ، ويعيد صياغته بشكل صحيح ، حتى يأخذ شكله التالى : تقوم أزمة الفن فى عجزه عن التكيف مع المعطيات الجديدة التى أنتجتها العلاقات الرأسمالية ، ولن يستطيع الفن أن يلعب دوره الاجتماعى الا اذا استوعب المتغيرات الجديدة ، لأن شكل المجتمع الجديد يفرض شكلا جديدا فى الفن ، أى يفرض وظيفة جديدة شرط تحققها هو تحقق الشكل الفنى الجديد . بهذه الصياغة انتقل السؤال من اطاره المثالى التقليدى الى اطار مادى صحيح ، بحيث ينتقل الفن من تاريخه الذاتى الموهوم الى تاريخ المجتمع ، ومن مسرح الوعي الذاتى الى علاقات الانتاج ، ومن أسطورة الوعى الى وضوح العلاقات الاجتماعية . ويمكن القول : ان محاولة بنيامين هى من المحاولات القليلة التى رصدت وضع الفن ووظيفته فى داخل مجمل العلاقات الانتاجية ، فرأت فى الفن انتاجا ماديا ، ورأت فى الفنان منتجا . وحين

يصبح الفن انتاجا فان حركته تتحدد بحركة مجمل العلاقات الانتاجية . وبما ان حركة القوى المنتجة هي التي تحدد شكل المجتمع وشكل تحوله ، فان حركة القوى المنتجة الفنية ، من حيث هي جزء من قوى الانتاج الاجتماعية ، لا تتحقق الا اذا ساهمت في تحويل علاقات الانتاج القائمة . بدءا من منظور يعتبر الفن انتاجا ، لجأ بنيامين الى مفهوم التكنيك ، الذي يشير الى درجة تطور القوى المنتجة من ناحية ، والذي يسمح للفن بوظيفة جديدة ، حين يعرف الفن كيفية الاستفادة من المنجزات التقنية لتجديد أشكاله .

ان استخدام الفن للتقدم التقني يمنحه أساسا جديدا لتطوير الأشكال والاجناس الفنية ، ان لم ينقل السؤال الفني الى آفاق جديدة لم يعرفها من قبل ايدا ، اذ ان التقنية الرأسمالية تضع امام الفن مواد جديدة ، تنقله من تاريخ الى تاريخ ، ومن هذه المواد : آلات الطباعة ، الكاميرا ، الموسيقى ، العمارة ، وقنوات النشر والتوزيع والاستهلاك والتي تترك آثارا واسعة على الفن في معناه ودلالته . اول هذه الآثار هو : **تنزل الفن وضياعه هائلته المقدسة** ، فتاريخ الفن كان ، في معظم حالاته ، ملزما لتاريخ الطقوس والتقاليد التي تنزه الفن عن الواقع ، والتي تجعل الفن يدور في القاعات المغلقة ، ويستطلق على نخبة متعالية ، حتى يبدو الفن عندها طقسا دينيا له شروطه الخاصة ورموزه وإشارته ، والتي تبدأ من وعي خاص لا يقوم في المجتمع الفعلي ، انما في مجتمع مبين له ونقيض . ان التقنية الحديثة التي تستطيع طباعة ونشر وتوزيع الأعمال الفنية تخلص الأعمال الفنية من سحرها ، وتخلص الانسان من أوهامه عن سحر الأعمال الفنية ، أي أن الفن لا يفقد هائلته « في زمن إعادة الانتاج الميكانيكي » فحسب ، بل ينتقل أيضا من **حيز الخاصة الى حيز العامة** ، في مجتمع محكوم بالصراع الطبقي وبالحركة الاجتماعية المستمرة . في تنزل الفن وانزياحه من مدار الخاصة الى مدار الجمهور ، يتبدل الأساس الذي يقوم عليه الفن : **ينتقل من مدار الطقوس والتقاليد الرمزية الى آفاق السياسية** . وهكذا نقل بنيامين السؤال الفني من وضع الى آخر ، فلم يقرأ الفن في اغترابه ، ولم يرمج المجتمع الرأسمالي الذي يرمج الفن ، انما قرا جديد العلاقات الرأسمالية ، التي تسمح بدون وعي منها ، بإمكانية انتشار الفن اجتماعيا ، اذا اقترن هذا الفن بسياسة صحيحة تتضمن **سياسة فنية صحيحة** . نلخص هنا جديد بنيامين ، فبدلا من أن يفرق في الرؤية الأخلاقية ، التي ترثى الفن في مجتمع السلعة ، وتفصل بين الفن والرأسمالية ، قام بالتقاط صحيح لتناقض المجتمع الرأسمالي ، الذي يسلم الفن في لحظة توزيعه ، ويخلق الجمهور القارئ في لحظة تضليله ،

والاستفادة من هذا التناقض ، ومحاربة المجتمع الراسمالي بأدواته ،
يستلزم سياسة جديدة ، وسياسة فنية جديدة .

لا ينهض موقف بنيامين على تصور تقنى للفن أو للمجتمع ، فقد أقام
موقفه على سياسة تنادى بتحرير الطبقة العاملة وتنطلق من نظريتها .
وعن هذا الموقف صدر بحثه عن وظيفة جديدة للفن ، وعن شكل جديد
يسمح بتحقيق الوظيفة ، فالوظيفة الجديدة في مجتمع التكنولوجيات
المستجدة تأمر بشكل جديد ، وما ربط الفن بالتكنيك إلا الفضاء المفترض
الذي يتجدد فيه الشكل والوظيفة . ان سؤال الشكل والوظيفة من وجهة
نظر السياسة ، يشير مباشرة الى سؤال ملازم له وقرين ، وهو سؤال
الانتاج والاستقبال الفنيين ، فيها الوظيفة الفنية الا المردود المفترض عن
لقاء العمل الفني والمستقبل (بكس الباء) ، وما الشكل الفني الا العلاقة
التي يتحقق فيها شكل جديد من الانتاج الفني هو الأساس المادى
لشكل جديد من الاستقبال يحقق وظيفة جديد للفن . يؤسس هذا المفهوم
لشكل من الأدب والفن تمائل الوظيفة الجمالية فيه وظيفته الاجتماعية ،
أي يهدم التصور المثالي الذي يفصل بين القيمة الفنية والوظيفة الاجتماعية ،
ويدعو الى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها أساس الوظيفة
الاجتماعية ، بحيث تقطع مع التصور المثالي لاستقلال الفن ودلالة الشكل
ومعنى الوظيفة . كان غوته يقول : « انفاعلية الفكر العليا هي ايقاظ
الفكر » ، ولم يكن بنيامين بعيدا عن هذا القول ، فقد كان يسعى الى ربط
الفن بالتاريخ ، ولهذا كان يسأل : ما هو مكان العمل الأدبى في علاقات
الانتاج في فترة محددة ؟ لكنه كان يستدرك فيخضع السؤال السابق
الى سؤال جديد : ما هو موقف العمل الأدبى من هذه العلاقات ؟ (هل
هو منسجم معها أم ان عليه أن يعمل أن يعمل من أجل تحويلها ؟) ومن
هذا السؤال ينفذ بنيامين الى جملة من الأسئلة تهم وضع الأدب في المجتمع
البرجوازي ، ووضع المثقف البرجوازي بشكل عام ، والذي يحمل وعيه
السمات التالية : يقرن التقدم التقنى بالانحطاط القيم مبعرا عن رومانتيكية
رجمية عاجزة عن ادراك المسار التاريخي ، يماثل بين انتشار الفن وانحطاطه
مدافعا عن تصور نخبوى للفن يساوى بين « الفن الجماهيري » والصناعة
الثقافية الاستهلاكية ، يدافع عن صورة الفنان البرجوازية . حيث يتسم
الفنان بالغموض وبالاخصومية المطلقة . وأخيرا فلان المثقف البرجوازي
يدافع عن الفردية المطلقة ويمارسها ، بدون أن يدري أنه يمارس وهم
الفردية كما تملها الايديولوجيا البرجوازية : أي أن هذا المثقف في حياة
الزائف يقوم باعادة انتاج العلاقات الاجتماعية البرجوازية .

أراد بنيامين أن يبين أن المثقف لا يقف فوق الطبقات ولا تحنها ، فهو يقوم في علاقات الانتاج كعلاقة منتجة ، وأن المطلوب هو إبعاد المثقف عن وهمه عن طريق سياسة جديدة تجذبه أكثر فاكثراً نحو مواقف الطبقة العاملة .
أن إدراج الفن كما الفنان في سيورة العلاقات الاجتماعية يسمح لبنيامين أن يتجاوز بعض الأطروحات المثالية التي أخذ بها لوكاش وغارودي ونيتشر ، والتي رفعها ماركوزه وأدورنو الى تعاملها الأعلى المدافع عن الاستقلال الذاتي للفن . فقد ركن الى مفهوم الانتاج كما تحدده المادية التاريخية ، أي كعلاقة لا تقتل إلا بعلاقة أخرى هي الاستهلاك ، ودرس في ديالكتيك الانتاج والاستهلاك معنى الفن والفنان .

حين يندرج الفن في الانتاج تنتفي فكرة الخلق من عدم ، وينتهي معها أسطورة الفنان الخالق، ويستجلى الفن كعلاقة اجتماعية ، تتكون في المجتمع ، وتأخذ معناها من وظيفتها فيه ، فالفن يتكون ويتغير ويعمل كعلاقة مادية في علاقات المجتمع المادية ، ربما أن الانتاج شكل مادي ، فإن الاستهلاك المرتبط به مادي في شكله أيضاً ، وبالتالي فإن دخول الفن الى ديالكتيك الانتاج والاستهلاك ينقل به فعل الفن من (مجال الوعي) الى مجال العلاقات المادية . لم يكن بنيامين ، وهو المدافع عن وحدة العلم والسياسة ، يدعو الى استهلاك للثقافة أو الى صناعة ثقافية استهلاكية أساسها الكم والتضليل ، بل كان يطالب بتحويل الأدب والفن من مواد استهلاك الى وبهاقل انتاج تنسج الى الاتجاه السياسي الصحيح ، أو لنقل : أنه كان ينقل مفهوم الاستهلاك الثقافي الى وضع جديد هو مفهوم الاستقبال الفني ، وذلك عن طريق متطور سياسي يستطيع التقاط ومعالجة المواد الثقافية الاستهلاكية التضليلية وإعادة بنائها بشكل جديد ، أو بأسلوب جديد ، يسمح بقراءة جديدة الواقع ، وبفعل جديد ضد هذا الواقع . أو بشكل آخر : أن المادة الثقافية المسيطرة تأتي حاجات الاستهلاك كما تفرضها الطبقة المسيطرة ، وتلمب دورها الايديولوجي كوسيلة انتاج ايديولوجية ، وهي لا تزاح من وضع التضليل الى وضع التنوير ، ولا تنتقل من مستوى الاستهلاك الى مستوى الاستقبال ، إلا بعد أن تعاد صياغتها في شكل جديد يعطيها معنى جديداً ، أي

يعطيها : قيمة استعمالية ثورية فاعلية تاريخية . وبالاعتداد على هذا المفهوم الذى يطالب بإعادة التشكيل الفنى للمواد الثقافية الاستهلاكية ، نفى بنيامين التمازج البرجوازى بين الفن والجمهور ، اللذين يوحدهما مشروع سياسى ، يرى الفنان منتجا ، ويرى مستقبل (بكسر الياء) العمل الفنى منتجا أيضا ، وذلك بسبب الآثار السياسية — الايديولوجية الناتجة عن العمل الفنى ، والسدى ينضن المشقة والفاعلية .

نستطيع أن نلحظ في موقف بنيامين الفرق بين مفهوم الفن كإنتاج ، ومفهومه كمرآة كما هو الحال عند لوكتاش ، ففى الإنتاج يتوحد الفنان والمستقبل (بكسر الياء) فى عملية التغيير الاجتماعى ، ويتغيران ويتحولان بتغير وتحول شروط الإنتاج الاجتماعية ، أما فى مقولة لوكتاش وقوامها العمل الفنى كمرآة ، فإن الفنان والمستقبل لا يتغيران بتغير الواقع الاجتماعى ، بل يرصدان هذا الواقع من وجهة نظر سكونية : العمل الفنى مرآة يقرأ القارئ فيها صورة الإنسان الشامل ، الذى لا يحده سياق اجتماعى — تاريخى ، بل ذلك الذى يتجاوز كل سياق حتى يعكس صفات الإنسان الشاملة ، إذ أن الشمول يستدعى توحيد الأزمنة . فى العمل الفنى — المرآة لا يقرأ القارئ واقع المجتمع الذى يعيش فيه بقدر ما ينظر إلى عالم النفس الإنسانية ، إلى جواهرها الثابتة ، التى يعكسها عمل فنى لا يأخذ أدواته الفنية من تجدد العلاقات الاجتماعية ، بل من عالم القيم الجمالية الكلاسيكية ، من الوعى الجمالى المثالى . وهكذا يدور العمل الفنى فى مدار الوعى ، يعكس الفنان فيه وعيه الجمالى ، ويقرأ فيه القارئ حدود وعيه فى علاقته بالعالم . فى حين أن الإنتاج الفنى لا يكتفى بالوعى ك لحظة عليا أو فوقية ، ولا يقيم الأدب فى مدار الايديولوجيا بالمعنى البسيط للكلمة ، فالفن علاقة فى مجلة العلاقات الاجتماعية ، ويستلزم تحديدها تحديد جملة العلاقات الأخرى التى تعمل فى الفن ويفعل فيها الفن ، والقائمة فى شرط محدد ، وفى زمن تاريخى محدد . إذ أن تحديد الشرط التاريخى هو أساس تجديد الأشكال الفنية ، وأساس سياسة صحيحة ممكنة لإنتاج الفن واستهلاكه ، أى الأساس الذى يربط بين الشكل والوظيفة . وبسبب هذه العلاقة نعرف لماذا دعا بنيامين إلى ثقافة جديدة مرتبطة بالطبقة العاملة ، فى حينبقى لوكتاش يدافع عن ثقافة أنسانية شمولية .

انطلق بنيامين من فكر يرصد الظواهر بالاكسل ، ويحلل العلاقات بلا تقليد ، ويربط بين الفكر وزمائه ، فحاول توحيد الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية ، وأدرك أن شرط الانتاج الفنى لا ينفصل عن شرط الاستقبال الفنى ، وأن دراسة الانتاج والاستهلاك تستلزم دراسة المجتمع وأن تغير المجتمع يقتضى بتسييس الفن والفنان والمستقبل . كان يعن فى مشروعه هذا ، أن أدب الثورة ، يتحقق فى دياكتيك العلم والسياسة حيث يكون العلم أساسا لبناء الشكل وتجديده ، وتكون السياسة هى مرشد البحث العلمى وأداة تضبط ايقاع البحث ووظيفته .

بعض المراجع الأساسية :

- 1 — K. MAR : Theories Sur La plus — value, t.1 Ed. Sociales, 1974, p. 325 — 326.
- 2 — Recherches internationales, No 87. p.p. 126 — 152
- 3 — G. Lukacs : La particularite de l'esthetique (Literature et realite) Budapest, 1966
- 4 — Karl Marx : Frederick ENGELS : On Literature and Art (introduction by : Stephan Morawski, international general, New York, 1974.
- 5 — M. Lifshitz : The Philosophy of Art of K. Marx, plutopress 1976.
- 6 — R. Garaudy : Esthetique et invention du Futur, Paris, ed : 10/18, 1971.
- 7 — Entretiens avec G. Lukacs, Maspero, Paris 1969.
- 8 — E. Lunn : Marxism and Modernism university of ca Lifornia press 1982.
- 9 — W. Benjamin : Illuminations. Fontana/Collins London. 1982.
- 10 — S. Buck—Morse : The Origin of Negative Dialectics. Harvester press 1977
- 11 — Phil Slater : Origin and Significance of the FRANKFURT school RKp. 1988.
- 12 — New german Critique.No : 3, 1974.



تساؤلات وهز وموت

أحمد أسماعيل

كيف تنسب الآن للأرض

والرياح ظهرك

والناس غيرك

والبيت خارطة من طباشير

هل يفتدى السهم سنبله

هل ترق البلاد ، فلا تتبدى لنا —

الرياح بيتنا

ولا يتصدى الهواء سياجا

.....
.....

لك المجد يا شيخنا اللوذعي

فلا الشعر يركض خلف الزرانات

و « الحرف » لا يتلظى على جمرات « العلل »

قال من علمك ؟

قلت ان « النواسخ » تنصب الآن مخلوطة
والعمارات تثقب سقف البلاد
توليت شطر كتاب المواريث
للرمل حد .. وللعشب حد
وانا ضائع خلف هذى الحدود

.....

.....

كان لى نخلة
وكنت أخاف عليها
رسمت لها دائرة
وسألتها الله : لا تبرحها
وكنت اذا جعت أذفها بالحمى والحجارة
بترضى السباطات بالتمر وأهبة الكها
توعدت للشمس : لن تحرقها
واقصيت منها الرياح
واسميتها موطنى

.....

.....

رحلت، نخلتى
اسم يعد هذا الحمى
ولم يبق من ذكريات التراب
سوى هذه الدائرة

الذي جمع العلب الفارغة

نبیه الصعیدی

ذلك النور الباهت الذي خلفه نهار الشتاء القصير يبدو كما لو كان دخانا . والريح التي ما انقطعت عن الهبوب تنفض الطرقات .

هياكل البيوت القائمة بألوان يصعب تمييزها قد اغتسلت لبرهة تحت رذاذ المطر الخفيف . برز عند التقاطع القريب : هذا الرجل الذي ارتد وجهه المبتقع خلف هلال الشعر الحائل اللون . كان تابضا على عصي طويلة . يمكن الآن تمييزه في الشارع الفارغ . كان عمال البلدية قد جعلوا من مخلفات منزل قريب في نهاية الشارع مستودعا للقمامة . تراجع صوت خطواته الثقيلة في غمرة الدوامات من الهواء البارد وقد علقت بها الاتربة . تراخت قبضته . جمع من حول صدره « بالطو » قديم . أطلقت سيدة في منتصف العمر من النافذة التي تقع في الطابق العلوي والفت ببعض الماء المستعمل أغلقت النافذة على الفور . اقترب العجوز من بقعه الماء اللامعة وهي تنزل على أرضية الشارع . حذق طويلا ثم واصل السير وهو يحمل وجهها رثا . ولا يجب القطع بأنه يقضى ليلاليه في مستودع البلدية . على أي حال فقد توقف عند مدخل المنزل وألقى عينيه طويلا في بواكر المساء التي نبتت في جنوع المنازل وفيها بين هبات الريح التي خفت بشكل ملحوظ . ألقت المصابيح التي تضاء في هذا الوقت تقريبا — ألقت مستطيلا من النور في الشارع . خطا العجوز بضع خطوات الى الداخل . أشعل عودا من القباب في جوف الظلام الضارب أكداش الورق وبقايا الطعام والعلب الفارغة ، أعكست ظلا باردا . انحنى يلتقط بعضها .

تهائل الظلام ، انكبش في ركن المكان . أسند عصاه الى الحائط تكوم الى الأرضية وهو يجمع « بالطو » حول رأسه وصدره . بعض العمال قد انصرفوا من الوردية ، يتساعد لفطهم عبر الشارع وهم يتساحكون بشكل فج . الكلب الضامر أخذ يتشمم حافة الرصيف وقد تدافعت أطرافه وأرتضى ذيله للناحل . بعض النوافذ مضاء بقوة . اندست المرأة بين ذراعي الرجل الذي اصططحبها الى ظلمة المكان . يظهر انها أحسا بالنفاس الرجل اللاهثة إذ انسلا في التوالى الخارج . كان في الرابعة عشرة عندها اصططحبته أمه الى محل للبقالة ليعمل مقابل إعفائهم من أجرة غرفة صغيرة في الطابق الأرضي . في الصباح أقبل عمال البلدية .

النيران

محمد الحلو

تحت باقات النور المنعرج
اللى بترسم ضلى المنعرج
وسط المهادين
وانا سائق عكازى الأعرج
باتلـسـرج ..
ع النيونات .. والبتارين
فى الواجهة الف فضيحة
عن آخر صيحة
واحـدـث مـارـكـات
تزييف ومى الملايين
« وراد أمريكا »

.....
.....

تاهت رجـليـا
فى خليط البشر المحشور فى الشوارع

جلاليل .. تمصان .. عتلات
خواجهات .. من كل الجنسيات
دناتير .. ريلات .. دولارات
وجوامع .. وبارات
وسهاسرة .. وصفقات
طوابير الجميلات .. الوفئات !!

.
.

الفكر يجيب ويودي
يمدى على المجاريح
سكان العشش
الى جذرائها صليح ..
وسقونها الرياح
يسهر وياهم
فوق الفرشه الخيش
والقهر الیومی فی طعم العیش
يستطعم ذل اللقمه
الفكر يطيش .. ويطيش
وانا تحت العمارات العاليه
وسط صفوف العربيات
نازل تضبيش

.
.

جرجرت سلاسل حيرتى
وتاريخ السخره المحفور

على قورتى
اتامل صورتى المرسومة
فى معبد فرعون
واشوف الدنيا المقسومة

فى هذا الكون
ميزانها مش موزون
والعالم مالهش قانون
غير الغش وتزييف اللون
.....

تحت جدار العمر الهش
تعدت بكيت
ومسحت فى كى
دمى المخبوق

.....
جرجرت سلاسل احزان
وسبط الميدان ..

ووقفت اصرخ
أسند بايدى البيوت
الى بتشرح
أسند بكفى البيان
أسند بقلبى الحيطان
لكن ..

من تحت تحت التراب
كانت النيران والعه
كانت النيران طالعه

.. ويتاكل الاعلان

أزمة تولستوى

.. أحمد محمد عطية

ما هي الصلة بين مصالح الأديب وأدبه ، وبين وضعه الطبقي وفكره ، وإلى أى مدى يمكن للأديب أن يكون أسيراً لمصالحه ولطبقاته وقيمها وتطلعاتها ؟! ننتقى من الأدب المصالى ، للإجابة ، النموذج الأديب الروسى الكبير ليون تولستوى ، الكونت الاقطاعى ، والروائى الفذ .

يجسد تولستوى النموذج الصراع بين الفكر والسلوك ، بين الطبوحات المثالية والمصالح الواقعية . . اذ لم تكن إزمته ، التى رافقته منذ شبابه المبكر حتى وفاته ، الا تجسيدا لهذا الصراع بين مصالحه الطبقيّة وحبه للثبلك والترف والذهب والملاذات ، وبين أفكاره المثالية لنبذ العنف وتوزيع الأرض على الفلاحين والزهّد والتّشّرف .

فما هو السرّ المحرك لهذه الصراعات التى مزقت تولستوى وسببت له عذابات ظلت تلازمه طوال حياته ؟! ان السرّ الدفين يكمن ، فى رأى ، فى أن تولستوى نبيل اقطاعى تشده املاكه وامتيازاته وحياة الترف والملاذات التى عاشها . فلم يستطع التنازل عن أرضه إقطاعية كمال فكر وكما تمنى ونقا لمظه الطين . وان هذه الحقيقة كانت ماثلة لديه بوضوح مؤلم لضيمه ، وعيشا كان يحاول الهرب منها .

اتجاهان يتنازعان :

تنازع تولستوى اتجاهان : الأول أصله الطبقي وتطلعاته الطبقيّة ، والثانى : اتجاهه الفكرى نحو المثل الانسانية السامية ، . وكان الاتجاه

الاول يشده الى ان يكون اقطاعيا وارسقراطيا في اقطاعيته ، لقد ظل حتى الثمانينات من القرن التاسع عشر يمارس الأعمال اقطاعية ويفكر في مضاعفة أملاكه ويحلم بعمليات شراء الأبقار وزيادة المحاصيل ، كما ذكر « بوريس بورسوف » ، وهذا فرض بنجوره « موقف تولستوى السلبى من الواقع الخارجى » . كما كتب « ارنولد هاووزر » في كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » ، وجعل تولستوى ينظر الى المشكلة الاجتماعية « من وجهة نظر طبقة النبلاء ، وكانت آماله في ازدهار المجتمع مبنية على تحقيق تفاهم بين ملاك الأرض والفلاحين . فتفكيره كان لا يزال مرتبطا بالمفاهيم اقطاعية الأبوية ، وحتى الشخصيات الأقرب الى تحقيق آرائه ، وهما ليفين وبير بجوكونوف ، هي على أحسن الفروض شخصيات تقدم الى الشعب احسانا ، وليست شخصيات ديمقراطية حقيقية . » كما يقول هاووزر .

وكان دوستويفسكى يرى أن ادب تولستوى هو ادب كبار الملاك . وبالرغم من تعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم ، إلا أن وضعه الطبقي ظل يبعده عن الحل الحقيقى لمشكلة الأرض والفلاحين : ينظر الى تولستوى ، بحق ، على انه أحد ممثلى ادب ملاك الأرض هذا ، ووصفه بأنه مؤرخ الارستقراطية الذى يظل في رواياته العظيمة ، ولا سيما الحرب والسلام ، ملتزما قائل تسجيل الأحداث التى مرت بأسرة اكسا كوثيان « . فقد كان يرفض الدولة والحكومة والكنيسة وملكية الأرض ، ولكن هذا كله لم يقده الى فهم سياسى صحيح بل أغرقه في « تأوهات حالة غامضة وعالجة » جعلته ينكر أى قيمة للسياسة والادب والفن ويدعو الى دين جديد غامض .

كان هذا هو تأثير الاتجاه الطبقي لتولستوى كقطاعى . أما اتجاهه الفكرى فقد كان يدفعه الى مهاجمة نظام القنانة والى مصادقة الفلاحين وتعليمهم ، حتى فكر في توزيع أرضه عليهم مقابل دفعهم الثمناتها مقسطة ماليا على ثلاثين عاما ، ولكنهم رفضوا ذلك لفقرهم ولعدم تحريرهم كقنان .

وقد ظل هذا الصراع ناشبا في داخل تولستوى ، بين تأثير البيئة والطبقة والأسرة اقطاعية ، وبين طموحاته الانسانية لتحقيق بطله العليسا وتعاطفه مع الفلاحين ودفاعه عنهم .

بداية الأزمة :

وتدلتنا سيرته ، التى كتبها « الكسندر سولوفيف » في مقدمة أعماله الكاملة ، على بداية أزمة الروحية والفكرية والمناخية منذ شبابه الباسكر وتطورها عبر مراحل حياته حتى وفاته .

ولد ليون تولستوى فى الثامن والعشرين من شهر أغسطس سنة ١٨٢٨ فى ضيعة أبويه « ياسنانيا بوليانا » لأسرة اقطاعية ، وكان الابن الخامس والأخير لهما . وعرف البيت فى طفولته ، فقد توفيت أمه وهو لم يتجاوز سن السنة ونصف السنة ثم مات أبوه وهو لم يزل فى الثامنة من عمره . فتكفلت جدته وعمته بتربيته هو وأخوته . ولكن جدته لم تلبث أن ماتت أيضا بعد شهر قليلة رعاية عمه أخرى هى « بيلاجيا » حيث تعيش مع زوجها الإقطاعى فى مدينة قازان ، والتحق بمدرستها الثانوية وهو فى الثانية عشرة من عمره . وعرف تولستوى بقراءاته النهمه فى هذه السن المبكرة . ودخل الجامعة سنة ١٨٤٤ ولم يكد يبلغ عامه السادس عشر ، وتقلب بين دراسة اللغات الشرقية ودراسة القانون . وكانت هذه بداية أزمته وتناقضاته وعذاباته، إذ أشار عليه استاذة فى كلية الحقوق بدراسة كتاب «روح القوانين» لمونتسكيو ، ولكن تولستوى فضل دراسة روسو ، وقرأ اعترافاته التى حولته تماما عن طريقى الدراسة ووضعت فى رأسه بذور افكاره المثالية والأخلاقية والروحية والطبيعية .

وكانت تلك هى البداية المريرة للصراع فى حياته ومنبت أزمته وتمزقه بين صورتين متعارضتين من «الحياة» البساطة والتقصيف والكمال الأخلاقى وحب الطبيعة ، والتعلق بالمذات والترف واخذ يبك أزمته وهوميه فى يومياته التى وأظب على كتابتها منذ ذلك الحين . ويصف النسيق السوفيتى « الكسندر سولوفيف » هذه الفترة الهامة التى شهدت بداية أزمة تولستوى قائلا : « لقد قرأ اعترافات روسو بحماسة شديدة . وهو منذ الآن يبحث عن معنى الحياة مهوما قلقا ، ويشعر فى كتابة يومياته شخصية سوف يواصل كتابتها إلى آخر حياته . وهو منذ ذلك الحين ، يرى مفتونا بالمثل الأعلى للكمال الأخلاقى الذى يحققه الاتصال بالطبيعة ، وتكمله البساطة . وما هو ذا يطلق على صورة رصيدة لروسو ، كأنها بقية من بقايا قديس . ولكن هذا لا ينفى أنه كان يميل إلى حياة المجتمع وحفلات الرقص والاستقبالات التى تهبطها عنقه الثرية بلاجيا وينطلع لانة السلوك وحسن المظهر ! هكذا كانت تتنازعه صورتان من صور الحياة متعارضتان متعارضتان مطلقا » .

وهكذا ترك تولستوى فى الجامعة سنة ١٨٤٧ وهو فى الثامنة عشرة والنصف من عمره ، بعد عامين من الدراسة الفاشلة التى أتم هرق له ولم تحقق مثله وتطلعاته . وترك قازان عائدا إلى ضيعة « ياسنانيا بوليا » محاولا تحقيق افكاره . فيساعد فلاحيه الأفتنان فى بناء بيوت جديدة لهم ويفتح مدرسة لتعليمهم . ولكنه سرعان ما يصطدم بخشونة الواقع وشكوك الفلاحين ، فدركه اليأس وينهى كل ما شرع فيه ، ويذهب إلى سنسان

بترسبورج حيث تشبه المذات وحياة المجتمع الارستقراطي فينغمس في القمار والشراب ومصاحبة النسوة الفجريات ويفرق في الديون .

وتلازمه تناقضاته طوال السنوات الثلاث التالية ، فيتأرجح بين هدوء الريف في « يالسانيا بوليانا » صيفا وبين صخب العاصمة ولذاتها شتاء . وتزايد أزمته وديونه فلا يجد طريقا للخلاص منها ومن تناقضاته وأزدواجيته سوى قبول نصيحة أخيه الأكبر بترك هذا النوع اللاهى المتناقض من الحياة والاتحاق بالجيش . ويلتحق بالجيش . ويهضى سنتين متطوعا في المدفعية ، ويتعلق بحياة القوازي البسيطة الخشنة التي تشده الى البساطة والأخلاقية . ويفكر في كتابة رواية ، كما نصحته عمته « ناتيانا » .

روايته الأولى :

وفي القوازي بدأ تولستوى كتابة أول أعماله الروائية « الطفولة » ، وأعاد كتابتها ثلاث مرات متتالية ثم أرسلها في يوليو ١٨٥٢ الى الأديب الروسى « نكراسوف » لينشرها في مجلة « المعاصر » بتوقيع مستعار هو « ل. ن. » . وتشجعه حفلة النقد بروايته الأولى على الثقة بقلمه ومواهبه ، فيشرع في كتابة روايته الثانية « المراهقة » ، ويقدم استقالته من الجيش ليتفرغ للكتابة غير أنها تعرض بسبب نشوب الحرب ضد الاتراك في شهر مارس ١٨٥٣ . فيطلب الالتحاق بالجبهة لمحاربة العدو على ضفاف الدانوب ، وكان قد بلغ سن السادسة والعشرين . غير أنه يجد أحد أقرابه « الجنرال جور. تشاكوف » قائدا للجبهة ، فيبقى بقصر القيادة تحت رعاية القائد وعنايته . ومن هنا يعود تولستوى الى حياة الترف الارستقراطية .

وتتجدد أزمته ، ويتقلب بين انغماسه في المذات وطلبه لتحقيق الاخلاقيات والمثل العليا ، ورغبته في الحياة الجادة ، والاتحاق بصغوف المحاربين . فيطلب أبعادة عن مقر القيادة حيث الرخاوية والراحة برعاية تربية القائد « جور. تشاكوف » ويلتحق بجبهة القرم حيث تدخل الانجليز والفرنسيون الى جانب الاتراك ، ويصل الى سيواسبول المحاصرة ، ويرقى الى رتبة ضابط في قيادة إحدى سرايا المدفعية .

وتتنازعه في هذه الفترة فكرتان متناقضتان أيضا ، إعادة تنظيم الجيش وخلق ديانة مسيحية جديدة تحقق السعادة على الأرض ، ويظل هذا الطموح الروحي يشغله طوال حياته ويشكل مثله الأعلى . ويمكن في هذه الفترة من كتابة عملية الروائيين التاليين « المراهقة » و « الشيباب » . وتشهد الحرب في جبهة فيطبول اشتعالها أكثر من شهر ، غيرى ويلات الحسرت

ودمارها ، ويعبر عن رؤيته للحرب كمذبحة في قضية عنوانها « سيياستبول في شهر يناير » نشرها باسمه كاملا لأول مرة في مجلة « المعاصر » . وتحدث هذه القصة ضجة كبرى وتلفت الأنظار الى اسمه وقدراته الأدبية والفنية ككاتب كبير . ويتيح له عمله في سرية احتياط بعيدا عن نيران الجبهة المشغلة مزيدا من التفرغ للكتابة ، فيكتب قصتين عن معارك قلعة سيياستبول : « سيياستبول في مايو » و « سيياستبول في أغسطس » . ولكن القلعة تسقط بعد أحد عشر شهرا من الدفاع البطولي ، فيعود تولستوى الى بطرسبورج ويتعرف على الأديب الروسى الكبير تورجنيف ويقيم في بيته ويقدمه الى الأوساط الأدبية والاجتماعية بالعاصمة الروسية ، فيتقابل بحفاوة كبيرة ككاتب مرموق وكبطل من أبطال القتال . وينال اجازة مفتوحة من حتى تقبل استقالته مع نهاية عام ١٨٥٦

الأزمة تعمق :

ويغريه النجاح بالعودة الى حياة البذخ واللهو والثراب . فتطغى أزمته وتعمق ، ويعاوده تأنيب الضمير من جراء تناقضاته بين حبه للهو والحياة المترفة وطموحاته الأخلاقية والروحية للمثل العليا . تلك الأزمة التى صارت جزءا لا يتجزأ من تكوينه وظلت تلازمه طوال حياته . وقد عبرت ابنته « تاتيانا » في مذكراتها الصادرة مؤخرا في موسكو عن هذه الأزمة قائلة : « لقد كان في صراع دائم مع رغباته ، غارقا في التحليل الذاتى ، يقاضى نفسه دون رحمة . . » ودفعه هذا الصراع وتلك الأزمة الى التنقل والسفر ومحاوله الهروب والخلص من الحزن ، حيث المذات والمسرات التى يعشتها ويود الخلاص منها . فاصطدم بتورجنيف وقاطع الأوساط الأدبية بالعاصمة ، ثم غادرها الى ضيعته في « ياسناتيا بوليانا » . وهناك بدأت صراعاته وتناقضاته وعذابات تدخل طورا جديدا عندما حاول وضع أفكاره لتحرير فلاحيه موضع التطبيق وتطبيقهم أراضيهم على أن يدفعوا له اثباتها بمسطة على ثلاثين سنة ، فاصطدم برفض الفلاحين الذين توقعوا توزيع الأرض عليهم بالمجان . وهذا ما لم يقو تولستوى على الاتمادام عليه لحيه للتملك وتعلقه بمصالحه الطبقة والقطاعية الداخلة في صميم تكوينه ، فكانت مصالحه أقوى من كل أفكاره الخالية .

كان هذا الصراع بين الفكر والسلوك في قضية الأرض والفلاحين جزءا لا يتجزأ من أزمة تولستوى ، لما الجانب الآخر من أزمته فيتمثل في الصراع بين تعلقه بالبيئة الأرستقراطية المحيطة به وطموحه للمثل العليا . وظلت الأزمة بجانبها تطحنه وتمزقه طوال حياته حتى ساعاته الأخيرة .

وقد شكل تأرجحه بين النبلاء والفلاحين عقدة حييائه وازمته وعذابه ، ويصف « بوريس بوريسوف » هذه العقدة في حديثه عن تجربته الفاشلة مع فلاحيه عقب عودته من سيباستوبول وصيته بشائنها ، فيقول ان : « مسألة رحلته الى ياسنانيا بوليانا بعد عودته من سيباستوبول البظلة في صيف عام ١٨٥٦ ، لم يذكرها حتى بكلمة واحدة . جرى ذلك مع العلم أن تولستوى قام بتلك الرحلة بهدف اجراء مقابلة حاسمة مع فلاحيه على أمل الاتفاق معهم حول قضية تحريرهم من الرق » .

واثر كل صدام بين فكرة المثالي وحقائق الواقع الاجتماعى المادية ، يهرب تولستوى ويرحل . فقص الى باريس بعد تجربة حب فاشلة . وفي باريس تصدمه رؤيته لمشهد تنفيذ حكم بالاعدام ، فيهاجم احكام الاعدام ، وتنمو عنده نظريته الفوضوية في رفض الحكومات . ويفادر باريس غاضبا الى جنيف . وفي سويسرا يتعرف الى احدى قريباته « الكسندرا تولستوى » ويحبها ، ولكن كبر سنهما يحول دون زواجهما فيتحول الحب الى صداقة دائمة طوال حياتاه . ويقع حادث آخر في فندقه السويسرى من قبل أحد النبلاء الأثرياء ، يجدد ازمته ويدغمه للرحيل من سويسرا في غضب ، ويتجه الى المانيا ليقع في ألعاب القمار ويفرق في مائدة الروليت بهيجة بادن بادن ، حتى ينفذ معظم ماله ، فيكر راجعا الى ضيعته الريفية في « ياسنانيا بوليانا » ، ويرتد الى محاولاته لتحقيق مثله العليا ويحاول تطبيقها بأن يحرق أرضه ويزرعها بيديه . وتقل كتاباته الابداعية في هذه الفترة ، فلا يكتب سوى يومياته التى يواظب على بثها افكاره وهمومه . ويفتح مدرسة لتعليم أبناء الفلاحين في نهاية عام ١٨٥٩ يمارس فيها التعليم بنفسه . غير أن نقص خبراته بالتربية والتعليم يعوقه عن مواصلة عمله . فيرحل مرة أخرى الى أوروبا ، ويوزر ايطاليا وانجلترا وفرنسا ،

ويأتى الفناء الرق في شهر فبراير ١٨٦١ ليجدد حباسته لمثله العليا . فيعود مسرعا الى روسيا ويعين كوسيط للصلح في مقاطعته ، ويتفرغ لهذا العمل طوال سنة كاملة ، ويقف في هذه المهمة الى جانب الفلاحين في تقسيم الأراضي الزراعية بينهم وبين السادة ملاك الأراضي مما يثير حقن الآخرين ضده . ولكن هذا لا يثنيه عن المضى في تحقيق مشروعاته المثالية الطموحة ، فينشئ أربع عشرة مدرسة ، ويصدر مجلة تربوية ، ويعلم الأطفال أن المدينة شريرة ، ويرفض الفن والسياسة . ولكنه لا يلبث أن يصطدم بالواقع المفسير لأفكاره المثالية ، إذ يجد مدرسيه الثوريين يعلمون الأطفال السياسة مما يثير المتاعب بينه وبين الشرطة ، فيوقف كل مشروعاته ويغلق مجلته ويفسائر ضيعته الى موسكو ليتفرغ للادب والحياة الأسرية .

زواجه وأزمته

يتزوج تولستوى فى شهر سبتمبر عام ١٨٦٢ من « صوفيا برس » ذات الثمانية عشرة ربيعاً ، بعد حب سريع ملتهب . ويحدث هذا الزواج تغييراً عظيماً فى حياته ومشروعاته ، فتهدأ أزمته ويتوقف عذاب ضميره ويعبدل عن كل مشروعاته ومثله العليا ويفلق مدرسته ومجلته ، ويعيش حياة الكونت الاقطاعى متفرغاً لإدارة أملاكه وزيادة ثروته . ويتفرغ ابتداءً من العام التالى لزواجه (١٨٦٣) لكتابة أعظم أعماله الروائية « الحرب والسلام » ، وتعاونوه زوجته فى قراءة تلك الرواية الكبيرة ومراجعتها ونسخ صفحاتها . وينشر الجزء الأول من الرواية سنة ١٨٦٥ بمجلة « الرسول الروسى » ، وهى المجلة الهامة التى نشرت فى العام التالى رائعة دوستويفسكى الروائية « الجريمة والعقاب » . ويمتلك تولستوى لانقسام روايته العظيمة لمدة ست سنوات متواصلة حتى يتها سنة ١٨٦٩ ، حتى يعدك طيلة هذه السنوات الست عن كتابة يومياته الى أن صدرت الرواية تساعاً فى مجلدات .

ولكن ما أن تصدر الرواية كاملة ، وينال تولستوى حقوقه المالية من الناشر ، حتى تعاوده أزمته ويسترد قلقة وعذابه ، فيفساد « ياسنايا بوليانا » متغلاً فى ربوع روسيا ، وتسيطر عليه فكرة الموت وتثير هلعه ورعبه فيأخذ فى ترديد أسئلته المقلقة عن معنى الحياة ومعنى الموت ؟! ويعود الى مثله العليا فيفتتح مدرسة لتعليم أبناء الفلاحين خلال سنتى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ويكتب لهم قصصاً للأطفال فى كتاب يبلغ نحو ثمانمائة صفحة بعنوان « كتاب المطالعة الأدبية » يعلمهم القراءة . ويلقى هذا الكتاب نجاحاً عظيماً ويوزع مليون نسخة . ولكن هذا الاتجاه الى كتب المطالعة للأطفال لم يرض زوجته ، اذا كانت تريد كاتبةً روائيةً متفرغاً لكتابة الرواية .

ويجمع تولستوى بين أعماله التربوية للأطفال وكتابة روايته « أنا كارنينا » ، التى بدأ كتابتها فى مارس ١٨٧٣ وظل يكتبها طوال أربع سنوات حتى انتهها فى صيف ١٨٧٧ . واذا كانت روايته « الحرب والسلام » هى البياضة الروسية كما يقال فإن « أنا كارنينا » هى يانوراما روائية شاملة للمجتمع الروسى .

أزمة مع الدولة والكنيسة .

كانت الكتابة هى المنفذ الروحى لتولستوى من أزمته وقلقه وعذابه ضميره وطريقة للخلاص من تناقضاته بين الفكر والواقع . لذا كان غراقه

من كتابة عمل روائى ايدانا بتجدد ازمتة وعودة قلقة وعذاب ضميره . فيحاول في العامين التاليين ١٨٧٧ و ١٨٧٩ التردد على الكنيسة ليمارس الطقوس والعبارات المسيحية ، ولكن دون جدوى . فلم تقنعه الكنيسة . وأخذ ينقب في الكتب المسيحية ، ويرفض كل أشكال الدولة ، ويدعو الى مقاومة العنف ويحاول اقتناع الدولة بعدم مقاومة الشر بالمنف طبقا للقبولة المسيحية . ويكتب الى القيصر « الكسندر الثالث » طالبا العفو عن الثوريين المتهمين باغتيال ابيه « الكسندر الثانى » فى اول مارس سنة ١٨٨١ فلا يجد نداءه اذنا صاغية ، وينفذ حكم الاعدام فى الثوريين الخمسة .

وفى نهاية عام ١٨٨١ ينتقل تولستوى الى موسكو ليلتحق بالابناء بالجامعة والمدارس الثانوية . وتشتري الأسرة منزلا كبيرا محاطا بحديقة ، وتعيش حياة الأسر الارستقراطية الثرية المترفة ، مما يثير نفور تولستوى ويحرك ازمتة ويزيد من عذابه ، فيبتعد عن حياة أسرته المترفة ، ويتذكر مظنة العليا ، ويرتدى ثياب فلاح ويعتزل كالقديس فى حجرته مكتفيا بالطعام النباتى ، ويستغرق فى افكاره الدينية وتلماته الفلسفية ويمارس أعماله بديهيه، ويشارك فى يناير ١٨٨٢ فى أعمال تعداد السكان بالفقر أحياء موسكو، فتصديه مشاهد البؤس والفقر . وتتوثق علاقته بفلاح فوضوى مسيحى مثله يدعى « سيوتايف » ينصحه بالتنازل عن أملاكه وأن يحيا حياة الفقراء . ولكن تولستوى لا يقوى مرة أخرى على التخلص من أملاكه ، اذ ظل تكوينه الاقطاعى يسيطر عليه ويجعله حريضا على أملاكه لزوجه وبهبتها حقوق التأليف من كل كتاباته الصادرة حتى عام ١٨٨١ .

وقادته ازمتة وتناقضاته وعذاباته الفكرية والروحية الى رفض الأدب والفن وانكار أى قيمة أو جدوى لهما ، وصار هدفه هو نشر دعوته الروحية الغامضة الى دين جديد يصلح العالم ، وعيئا تحاول زوجته وأصدقائه اعادته الى أعماله الأدبية الا أنه يصر على الرفض ويفسار بيته سنة ١٨٨٤ اثر مهاجرة عنيفة مع زوجته حاملا كيسه على كتفه ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى منزله ، لأن زوجته كانت تحمل مولودهما الثانى عشر ، ليعانى من عذاب الانفصال الروحى والفكرى بينه وبين أسرته . وتدلنا مذكرات ابنته ، على أن سر ازمتة هذه يكن « فى أن أسرته لم تقتف أثره بعد أن توصل الى ضرورة تغيير نمط حياته والتخلّى عن أملاكه فقد قال : لا أستطيع المشاركة فى تربية ابنائى فى ظروف اعتبرها مدمرة بالنسبة لهم . لم يعد يوسعى أن املك بيتا ومزرعة . أن كل خطوة اخطوها فى هذه الحياة عذاب لا يطاق .. أما أن أرحل وأما أن نغير حياتنا: فنوزع أملاكنا ونعيش بعرقنا كما يعيش سائر الفلاحين » . ومع ذلك لم

يرحل تولستوى ولم يوزع أملاكه ، وظل يحمل عذابه ويضخم من أزمته طوال السنوات المتبقية من عمره ، متأرجحا بين رغبتيه في تحقيق مثله لسانيا وتمسكه بمصالحه الطبقيّة وحبه للتملك .

أزمة الجنس

ولم تكن أزمته مع أسرته فحسب بل مع نفسه ، لأنه كان يعاني من التناقض بين ما يدعو إليه من الزهد في كتاباته وآرائه وما يشتهي من لذات الحياة . فمع أنه شحّن كتبه الجديدة ، « ثمرات التعليم » و « قوة الظلم » و « لحن كرونيذر » ، بمواعظ أخلاقية داعية إلى نبذ الجنس محبذا حياة الزهد والبساطة والتقشف والبعد عن الشهوات إلا أن يومياته ظلت تحمل عذاب ضميره وتعبر عن شغفه بالجنس في هذا السن الكبير مما ضاعف من أزمته .

وتستحكم الأزمة في سنة ١٨٩١ عندما يحاول مرة أخرى المطابقة بين مثله وسلوكه وإن يتنازل عن أملاكه ويوزع أراضيّه على فلاحيه رغم معارضة أسرته ، إلا أنه لا يقوى على ذلك مرة أخرى . إذا آلت أملاكه إلى أولاده العشرة ، وأصبحت إيرادات كتبه حتى سنة ١٨٨١ من حق زوجته ، أما الكتب الصائرة بعد عام ١٨٨١ فهي وحدها التي صارت موضع التنازل عن حقوقه .

غير أنه عاد في السنتين التاليتين ١٩٨٢ و ١٨٩٣ إلى مناصرة قضايا الفلاحين الجوعى بسبب القحط المتواصل ، وتعرض لعداء الحكومة ، وصودرت كتاباته السياسية ، واقترح وزير الداخلية وضعه في دبر ، ولكن القيصر « الكسندر الثالث » رفض قائلا : « لا أريد أن أجعله شهيدا » . وسبق اتباعه إلى المحاكم والسجون لرفضهم الخدمة العسكرية ومع ذلك عادت موهبته الأدبية إلى العمل ، فكتب روايته « البعث » في أربع سنين من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٩ . ثم تراكمت عليه المهوم لتقزّيد أزمته ، إذ توفي ابنه الأخير « فايتا » ، ونشبت مشاجرات جديدة مع زوجته لسبب غريب هو غيرته من مدرّسها الموسيقى العجوز . فيقرر الهرب من منزل الأسرة في الثامن من شمسّر يوليو ١٨٩٧ محاولا الخلاص من أزمته وتناقضاته كما قال في ختام رسالته إلى زوجته : « تتوق نفسي الآن أشدّ التوق ، وقد بلغت السبعين من عمري ، إلى الراحة والعزلة ، في سبيل أن أحيأ منسجما مع ضميري ، فإذا استحال ذلك استحالة مطلقة ، فلا أقل من أن أفلت من التناقض الصارخ بين حياتي وإيماني » .

ولكنه مرة أخرى لم يقو على تنفيذ قراره بالهرب ، وظل في منزل الأسرة بعد أن سلم رسالته لابنته « ماشا » كي توصلها لزوجته . وبدلاً من ذلك أخذ يتراجع عن كل ما أحبه من الأدب والفن في كتابه « ما هو الفن ؟ » الذي تنكر فيه لكل ما أحبه وآمن به . فهاجم الفن لأنه مناف للخلق ، وسخر من بيتوفن وموتسارت وفاجنر ، وحقر من شكسبير واستنكر الجمال في الفن ، وقال أن مهمته الأساسية هي الوعظ الديني والأخلاقي . وأيد آراء المعارضين على الخدمة العسكرية ، ووقف معهم في رفضهم دفع الضرائب .

وتعرض أتباعه لاضطهاد السلطة . مخصص إيراتات روايته الجديدة « البعث » لمساعدتهم في الهرب إلى خارج روسيا ، وضمن صفحاتها الهجوم على القضاء والسخرية من الكنيسة ، مخذفت الرقابة هذه الصفحات داخل روسيا ، ولكنها نشرت كاملة في الخارج . وأثار موقفه السلطات الكنيسة ، فطرد من الكنيسة وعد « نبيا زائفا » ، ولكن هذا القرار جذب إليه المزيد من تأييد الكتاب والأدباء الليبراليين والثوريين معاً.

وواصل تولستوى حملته على الكنيسة ، مبشراً بديانة جديدة تؤمن بالله وتدعو للسعادة على الأرض . وتحولت « ياسينايا بوليانا » إلى مكان يجع إليه المشردون والبؤساء والاتباع والباحثون عن الحق والحقيقة من كل صوب وبلد . مما زاد من ثقته باتجاهه الجديد . فكتب إلى القيصر سنة ١٩٠٢ مهاجماً الحكم التوتوقراطي المطلق محتجاً على نفي أتباعه وإبعادهم وعلى إخضاع مؤلفاته للرقابة ومندداً بإعدام الثوار .

وأمضى تولستوى عاماً في القرم لعلاج مرض أصاب رئتيه ، وفي القرم تعرف إلى الأدبيين الروسين أنطون تشيكوف ومكسيم جوركي . ولما انقضى العام استرد صحته وكر عائداً إلى « ياسينايا بوليانا » ، يزرع حقوله ويمارس الرياضة ، ويكتب كتب المطالعات وبعض القصص . وتتفرق الأسرة إذ يتزوج ابنأوه ، ويصدمه زواج ابنتيه تاتيانا وماريا ، المقربتين إليه ، لأنهما خائنا نداءه بالعفة الكاملة ومقاطعة الحب والزواج .

وجاءت هزيمة روسيا في حرب اليابال سنة ١٩٠٤ وفشل ثورة ١٩٠٥ ومذابحها الدموية لتزيد من رعبه وكراهيته للعنف ، فيكتب الرسائل إلى القيصر وإلى الثوار داعياً إلى نبذ العنف . ويلقى سخرية الجميع من أحلامه الخيالية . وتتفاقم أزمة تولستوى في صراع جديد ينشب بين أهم أنصاره « تشريتكوف » ، الذي أراد تحويل مزرعته في « ياسينايا بوليانا » إلى مزرعة تولستوية ، وبين زوجته التي رفضت ذلك بشدة ، فينصحها

« تشرت科夫 » بالرحيل والتحرر من الزوجة والأسرة ويكتب تولستوى وصيته معينا ابنته الكسندرا وصيا عاما ويتنازل عن حقوقه في مؤلفاته بعد عام ١٨٨١ ، ويغوص « تشرت科夫 » في نشر مخطوطاته وأهمها يومياته الخاصة ، ويخفي ذلك عن زوجته . ويثور صراع بين الزوجة « صوفيا » و « تشرت科夫 » حول اليوميات ، والصفحات الخاصة بها ، فيودع « تشرت科夫 » اليوميات في خزانة بنك ، بينما تضغط « صوفيا » على تولستوى لتودع اليوميات في المتحف التاريخي بموسكو ، « وتترق تولستوى بين هذين النفوذيين » ، كما يقول « سولوفيف » في تقديمه لأعماله الكاملة .

وزاد من تعقد الأزمة معرفة زوجته بوصيته السرية ، فتأمرت الأسرة ضد تولستوى . فقرر أخيرا تنفيذ رغبته في الهرب والفرار من منزل الأسرة ، ولجأ الى دير « أوبينا » ثم انتقل الى دير « شاماردينو » ، ثم قرر الاعتزال في كوخ صغير استأجره بجوار الكنيسة . ولكن تحضر ابنته « الكسندرا » الى القرية وتخبره بمعرفة مكان اعتقاله ، وتطلب اليه مواصلة الرحيل . فيقرر السفر قاصدا الاقامة لدى احدى الجاليات التولستوية بالقوقاز ، ولكن البرد الشديد يصيبه بالتهاب في رئتيه ، فيلجأ الى محطة « استابوقو » للسكك الحديدية ، ويستضيفه رئيس المحطة في منزله ويخطر أمرته بذلك . وتحضر زوجته مع أبنائه وتظل تطوف أربعة أيام حول المنزل دون ان يسمح لها بزيارته في أثناء احتضاره . هكذا رافقته أزمته حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . ويثير نبا احتضاره بتواضع : « ان في العالم أناسا كثيرين غير ليون نيقولا يفتش ، ولكنكم لا تهتمون الا به وحده » . وعندما رحلت روحه دفن دون قداس أو أية إجراءات كنسية تنفيذاً لوصيته .

.. ورؤية أخرى عن تولستوى **كيف دافع عنه لينين وكيف نقده؟**

محمود عبد الوهاب

كيف كان يرى لينين الفكر الثورى ذو الرؤية العلمية والتقدمية للعالم أدب تولستوى الذى أنهى حياته واعطا أخلاقيا ومبشرا بالروح الكونية المعصومة من الخطأ والمتغلغة فى كياننا ، وداعية للاهتمام بالاصلاح الممنوع للنفس بليقظ الضمائر وتمتع الرغبات الدنيوية طموحا الى معاناة الحب الشاليل ؟

كيف كان يرى قائد النضال الثورى للطبقة العاملة الروسية أدب تولستوى الذى ينتهى بمولده وتربيته الى أعلى فئسات النبلاء ملاك الاراضى والذى عكف على تصوير الحياة الباطنية للفلاحين الروس بكل ما تتسم به من ضبابية والذى اتسمت حياته بالاحجام الكامل عن العمل السياسى بل والى درجة من اللافهم لحقائق الصراع السياسى أنفست به الى اعتبار الاقتصلا السياسى علما زائفا والى دعوته الطوباوية الى نبذ العنف وعدم مقانوة الشر بالقوة ؟

كيف كان يرى لينين كاتبنا تتناقض أراؤه وعقائده فناقضا جذريا مع انتمائه الايدولوجى ؟ او باختصار كيف كان يرى لينين الزعيم الثورى من تولستوى الأديب ؟ سنحاول استخلاص أجابة هذا السؤال من مجموعة المقالات التى كتبها لينين عن تولستوى والتى ترجمها الى العربية أسعد حليم .

كان لينين يرفض العبارات الجوفاء التي يطلقها النقاد الليبراليون
اليورجوازيين على أدب تولستوى إذ يصفونه بصوت الانسانية المتحضرة
أو الباحث العظيم عن الحق أو ضمير العالم ومعلم الحياة ... الخ .
وكان يرفض الفصل بين رواياته ومقالاته ذات الطابع التعليمي والأخلاقي .
وكان يرفض تناول السطحى لأدبه باعتباره ادب كبار الملاك لأن تولستوى
وان كان ينتهى بالمولد للملك الأراضى الا أنه استطاع التخلص من جميع
الآراء المعتادة لتلك البيئة بل والانتقال الى موقف الناقد لجميع المؤسسات
الحكومية والكنسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة في عصره .

لقد وصف لينين تولستوى بالفنان العظيم والناقد
العظيم والكاتب الأصيل والعبقري ورغم ادراكه لكل
التناقضات الصارخة في آرائه وعقائده : لأن تولستوى كان
يرفض رفضا قويا وهباشرا وصادقا الزيف الاجتماعى
والنفاق وصور الاستغلال الراسمالى وكان يفصح آثام
الحكومة (المحاكمات الصورية وتراكم الثروة جنبا الى
جنب مع نمو الفقر والنزول والبؤس) وكان يمزق جميع
الاعتقة على اختلاف صورها .. لكنه كان يكتب كماك
ليصنع هالات جديدة حول أبوة عصرية أو كمثقف يدق
صدره أمام الجمهور متوجعا : انى رجل خاطيء وشريد
ولكى أحاول اصلاح نفسى . وكان يطالب بالخضوع
والاستسلام للقوى القسطة تحت شعمار لا تقاوموا الشر
بالقوة . ولكن اين تكمن عظيته اذن ؟ تكمن في قدرته على
رسم لوحات لا نظير لها عن الحياة في روسيا وفي قدرته
على التعبير عن آراء ومشاعر ملايين الفلاحين الروس عندما
كانت الثورة اليورجوازية تقترب : تكس ثلال الكراهية
واليفضاء واليأس والعزم والرغبة في القضاء النهائى
على الكنيسة الرسمية وملاك الاراضى واستبدال مجتمع
الفلاحين الصغار الأحرار بالدولة البوليسية الطبقيّة .

لقد صور الكراهية المكبوتة والسمى الى مصر أفضل والرغبة
في التخلص من الماضى كما عبر عن الأحلام غير الناضجة وانعدام
الخبرة السياسية والثرهل الثورى وقد نجح في أن يصور بقدرته ملحوظة
طرائق تفكير الجماهير التى تضطرها السلطة الحاكمة والمشاعر الطائفية
للرفض والاحتجاج لئديهما . لقد جسدت كتاباته ما في حركة الفلاحين
من قوة وضعف واتساع وضيق كماك جسدت رفضه الحار المتدفق الذى
كثيرا ما يكون حادا وقاسيا لنظام الحكم .

لقد صور الحالة النفسية لجياهم الفلاحين خلال الفترة التي تحول فيها نظام الملكية الفردية للأرض الى عقبة كؤود في طريق تطور البلاد .

ان انتقاداته الزاخرة بالانفعال العميق والاشمئزاز البالغ لتحمل كل رعب الفلاح تجاه العدو القادم من المدينة او من مكان ما بالخارج ليهدم جميع ركائز الحياة الريفية وليجلب معه خرابا لم يسبق له مثيل وفقرا وجوعا وقسوة وعهرا وأمراضا سرية .

لكن تولستوى المعارض بحرارة والتمهم بشدة والناقد العظيم كان يكشف في اعماله عن عجز عن فهم أسباب الأزمة التي تهدد روسيا ووسائل النجاة منها لقد تحول نضاله ضد الدولة الاقطاعية البوليسية الى نظرية نبذ العنف والى العزوف الكامل عن النضال الثوري ولم تؤد معارضته للملكية الفردية للأرض الى مواجهة العدو الحقيقي : نظام الملكية وأداة السياسة نظام الحكم الملكي ادى الى توجعات حاملة ومشقة وعاجزة واقترن فضحه للرأسمالية وما تسببه من مأس بالابلالة الكاملة لنضال جياهم العالم من أجل التحرر .

لكننا نخطئ خطأ فادحا حين ننظر الى تلك التناقضات من وجهة نظر الحركة الحالية للطبقة العاملة والاشتراكية . بل ينبغي ان ننظر اليها من زاوية رفض الرأسمالية الزاخفة ورفض الدمار الذي يحيق بالجياهم التي تنتزع منها ملكية أراضيها وأن ننظر اليها من زاوية تجسيد هذه التناقضات لطبيعة أوضاع الحياة الروسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حيث الريف بازال تسوده العلاقات الأبوية وحيث تزقت بسرعة غير معهودة أسسه القديمة الراسخة وحيث لم يتحرر من القنانة الا منذ امد قريب . وأن ننظر اليها من زاوية أن الثورة عمل شديد التعقيد اذ قد يصور الفنان العظيم جانبها أساسيا منها وهو الذى يقف من الثورة موقف العزلة والابتعاد . ان جوعا غفيرة ساهمت في صنع الثورة اسهاما مباشرا دون أن تملك أدراكا واعيا للمهام التاريخية الواقعية التي يواجهها بها سير الأحداث .

ان القارئ لأدب تولستوى ينبغي أن يفرق بين ما ينتمى للماضى وما ينتمى للمستقبل . . بين تصويره الصادق لكدح الفلاحين وهبوطهم وبين شطحاته الصوفية .

ان أفكار تولستوى مرآة لضعف ثورة الفلاحين ونواقصها فهم يتطلعون الى شكل جديد للحياة ولكنهم لا يكون تصويرا واضحا عن تلك الحياة ولذا فقد كانوا يجهلون كيف يمكن النضال لاحتراز الحرية وأى قادة يمكن

أن يقودوا خطاهم لقد كانت أغلبية الفلاحين تبكى وتصلى وتحلم وتكتب العرائض وقد صور تولستوى مشاعرهم بإخلاص أدى الى ادخال ما يتسمون به من سذاجة في عقيدته . لقد تبنى عزلتهم السياسية وقبولهم الإنكار الفبيية واستهطارهم اللعنات على الرأسمالية .

وقد تميزت كتاباته بشحنة عاطفية هائلة وحماسة وقدرة على الاقتناع وطزاجة وإخلاص وشجاعة في محاولة الوصول الى الجذور والبحث عن السبب الحقيقي لمعاناة الجماهير .

لقد تحدثت من خلاله تلك الكتلة الهائلة من الشعب الروسى التى كانت تبغض سادة الحياة الجديدة لكنها لم تكن قد وصلت بعد الى نقطة النضال ضدهم بشكل واع متصل وعميق ومستمر .

لقد صور تولستوى أعقد مشاكل عصره وأشدها إيلاما وقد أصبحت روسيا السابقة على الثورة والتي عبر الفئسان العظيم عن ضعفها وعجزها اثرا من آثار الماضى لكن تركته تحوى الكثير مما ينتهى للمستقبل . وحين سيشرح لجماهير الكادحين معنى نقده للدولة والكفيسة والملكية لاصلاح الذات وتطهير القلب وبعث الروح الكونية ... الخ . ولن تكون مناسبة لاستهطار اللعنات على رأس المال وسيطرة النقود بل من أجل أن يتشربوا رفضه البسات لكل أشكال السيطرة الطبقية ومن أجل أن يملكوا الوعى بكل مواقع الضعف التى تحول دون السير بقضايا التحرر حتى النهاية ومن أجل أن يتعلموا كيف يستخدموا فى كل خطوة من خطوات حياتهم الانجازات الفنية والاجتماعية للرأسمالية وكيف يوحدها صلوغهم فى جيش يضم الملايين للنضال من أجل الوصول الى نظام للحياة لا يحكم فيه الناس على الناس بالفقر ولا يستغل فيه انسان .

أبام العائلة الكبيرة



أحمد والى

فى منزل العائلة الكبير كانوا يستعدون منذ منتصف رمضان لعمل الكعك والبسكويت والفطائر المحشوة باللبن والعجوة ، فالعائلة عددها كبير أعمامى لهم اولاد كثيرون « يلكون الزلط » كما تقول جدتى حين يعترض جدى ويقول « هذا شيء كثير » .

منذ العشاء ونحن حول الطبلبات نرص الكعك على الصاجات ، فريق يدير المفرغة ويقطع البسكويت أصابع صغيرة يرصها آخرون بانتظام ، وحين جاء المسحراى تنهدت الجدة لفراغها من العمل وقالت « ياللاتسحر » .

وجاءت نساء اعمامى واعمامى وأولادهم ، وحول مائدة كبيرة أكلنا
 اللبن والجبن والقشدة وكان البلح المستى بالعسل الاسود هو التحلية ..
 ولأن فرن العائلة قد هدته الغنم فإن التسوية ستكون عند فرن الجيران ،
 قامت الجدة وامى وعمتى ونساء اعمامى لجلب الحطب من فوق السطح
 ونقله الى حيث الفرن ... وحين كانوا يتكلمون فينا نحن الاطفال وهم
 يحملون الحطب كانوا يصرخون « ايه اللى مسهركم ياشياطين ؟ دا العفاريت
 بتنام فى رمضان » لكن جدتى زجرتهم واشاحت لهم بيدها « شايينهم على
 رويسكم يعنى ؟ مين هيشيل الصاجات فى هنا للشارع الثانى ؟ »

فى القمر الجليل وتحت اشجار الكافور المزروعة على شاطئ النهر
 الذى يطل عليه منزلنا كنا نلعب « الاستغماية » و « الطاقية فى اللعب »
 وكانت الكلاب تنزل الى النهر تبحث تبحث وهذوء شديدين عن رزقها من
 الاسماك اذا آذاه الجوع فى الليل ... وعلى حركة كلبين اعتركا على
 الشاطئ صرخ محمد الاغبش ابن عمى الكبرى فتفرق جمعنا وانتشروا كل
 فى مكان ، ولكنى لم اتحرك لعلنى بما يجرى بين الكلبين ، كان الولد يظنها
 العفاريت ولكنى ناديت عليه وقتلت له الله يتقيد الشياطين فى رمضان فلم
 يسمع كلامى ومضى .

حين ارتفعت السنة الدخان بدأنا ننقل الصاجات أنا وابراهيم ونجاة
 ابنة عمى التى تكبرنى بعمامين وكان السيد والأغبش قد نأما من الخوف بعد
 الحركة على النهر .

خرج الصاج الأول والثانى محروقتين فاستأعت جدتى « نار الفرن
 حامية » واقتت الينا الكعك المحروق والمشعوط .. وبدأنا بعد أن هددات
 النار ننقل الصاجات حتى امتلأت الردهة فقامت جدتى « كتر خيركم ،
 العبوا لما نناديكم » وخرجنا نلعب الاستغماية ونستكمل ما بدأناه أول
 الليل . . حين أوشكت أن أمسك ابراهيم منى بمراوغة بكى بعدها
 بكاء حارا خشنا ... لقد داس بقديه الحافيتين زجاجة شقت بطن
 قدمه زحف على اثرها الى غرفتهم لينام حتى لا يشعر به اياه (الذى ذهب
 للصلاة) واهم المشغولة عند الفرن ، وكنا قد ربطنا له الجرح أنا ونجاة
 بثوب قديم كانت تصنع منه حواة تضعها على رأسه وهى تحبل الصاجات
 ... وقتلت هيا نذهب للفرن ولا تخبرى الجدة أو زوجة المم بما حدث
 يا نجاة فقالت « لم نشبع لعبا »

عصبت عينيها واختبئت بين لجولة الفلفل الاحمر التى يتاجر فيها
 زوج أم محمود صاحبة الفرن وجعلت هى تتحسس بكفيها بين الاجولة
 حتى كانت تنقأ عيني بأصابعها الطويلة الحادة فضجكت وبصوعية حاولت
 ان أفلت ولكنها أمسكنى واحتجزتنى بقوة بين ذراعيها حتى لا أتملس

(أنا العنى المفلول) منها (وهى اللينة الضعيفة) ولا أدرى ما الذى انتابنى لحظتها شئ راعش دقء يمل فى البدن مثلما يحدث للفخذ الخذلان ، حين سرت القشمرة فى جسدى ضمنتها لصدرى بكل تسوى تقبلتنى فى صدغى وشهقت ووجدتها ترفع جلبابها .

خرجت عمتى التى لم تتزوج بعد تنادى علينا لفكّل نقل الكعك فوجدتنا عاريين كما ولدتنا الأمهات بين الأجولة والقمر يلون جلدينا بلون الفضة البراق الجميل .

ضربت صدرها « بسم الله الرحمن الرحيم بتعملوا ايه ياللى بيظليكم بمصيبة » تشنهفنا ويكينا وقلنا لها « كنا نسرق الفلفل ونخبثه فى الهدوم » نصفعتنى على صدغى وضربت البنت على بطنها وقالت « لاشاطر وملوع زى اللى خلفوك يا فاجر ياكذاب ، وانتى قدامى يا قارحة »

لم تذكر عمتى شيئاً وظننت انها اقتشعت بكذبى أو ربما نست المهمل الا تعرف امى التى لا تنسى ، فحين يجىء أبى من البلاد البعيدة حيث يعمل بالسكة الحديد ويسألها من أحوالى ستحكى له وسيحرمنى من الحلوى ويفربنى بالجلدة ، أما عمتى فهى تنسى هذه الأشياء حتّما وهى لا تجلس مع الأب كثيراً فى اليوم الذى ياتيه كل نصف شهر ثم انها ستخجل ان تحكى له الواقعة .

ظننت انها نست لكننى حينما كنت اللعب فى بهو الدار بعد العيـد بأيام كثيرة وكانت جدتى قد فرغت من اصلاح الفرن وغطت وأجهته بالنبن المخلوط بالطين نادت عمتى من خلف باب القاعة التى تقع آخر الدار والتى تبدو نصف مظلمة ونصف مضيئة ، وكانت تريد البشكير الذى تنشف به جسدها بعد الحوم وتلف به وتجلس على الكرسي الخشب وسط الطشت النحاس تصفف شعرها وتجسده جديلتين بأشرطة زرقاء وحمراء تبدلى على الصدر الأبيض اللامع كالمـرمر .. نادى عمتى فأهرتنى الجدة أن اتاولها البشكير من السبت المصنوع من الغاب والموجود بالمنذرة ، وحين دفعت الباب كانت عمتى عارية تماماً وكانت تغنى وهى تغلق الماء من الابريق الأسود فوق رأسها فتزول فتاقب الرغوة ... وفطحت عينها واتجهت بها ناحية الباب ، وجدتني مصرخت « امش يانجس » خرجت لاهثاً ارتعش وأشفق وأبكى ... فسألتني الجدة « مالك ؟ » قالت : شتمتني ولم أفعل شيئاً ، قالت : كذاب ، وغسلت يديها من الطين وحملت البشكير وسبعته تسال العمة : « ليه طردت الولد ؟ دا كان خايف مقهور » قالت العمة « الواد مش صغير يا أمه وأنا مش عايزاه يدخل على ومن النهارده : مايناش معانا »

حين جاء المغرب ذهبت مع امى للنوم فى غرفة الحريم لكن العمة اعترضت : « انت مش صغير ، انت زى فلق النخل تعرش قاعة ، قوم نام

مع الرجال « فيكيت وحاولت أمى ان تسترضيها « الواد صغير ياعمة »
نصرخت « مزي بلاش دلج وللا أقول ؟ »

على الفور للممت نفسي وناديت على أخى الأكبر وتحسست على
الحصيرة موضعا بجواره وتركت قاعة الحريم الدافئة الاليفة ... وفى
الصباح زغدنى العم الأصغر وقال « مادمت أصبحت كبيرا وتنام معنا
عليك بالذهاب للكتاب ، تتعلم القرآن والقراءة والحساب كأكخيك » وكان
هو قد ترك الكتاب بعد أن أتم القرآن وأجاد مبادئ الحساب وذهب
للمدرسة الاعدادية ، ولم اك صبحها قادرا على ترك أمى أكثر من هذا ،
ويكى الليل الذى لبستنى فيه الأحلام الثقيلة والكوابيس ، وفرح أخى
حين عرف أننى سأمسجه للكتاب وكان قد استوحش بعد أن تركه عمى
السيد ... وبكيت وقالت أمى بعد مشورة الجد أننى سأسذهب فى أول
الشهر العربى حتى يسهل رفع الشهيرة وأرباع الفلة واقداح الفسول

لم يطل مقام عمى بالمدرسة فتركها لشغبه وذهب للحقل وحسد
جدى ربه أنه صار يقرأ الكبيالات والعقود والخطابات وهذا يكفى ، وفى
أول الشهر العربى نبه عمى لضرورة ذهابى للشيخ عبده لاتعلم الصلاة
واكت عن سب الدين ، وفى اليوم الأول كتب لى الشيخ نقطا على صفحة
بيضاء وعلى أن أوصلها ببعضها فيخرج اسمى واسم أبى وجدى وكذلك
أرقام الحساب الأولى وامسكت القلم باليد اليسرى فمصغنى وبخيزرانة
طولية انهال على ضربا « امسك بيمينك يا ابن الكلب ، أول القصيدة فكر
تمسك لى القلم بالشمال يا كائر ، اتعدل وامسك باليمين فمسلام على
أصحاب اليمين » وبيد راعشة حاولت أن أحرك القلم ففشلت

وطلبت أن أذهب لأبول فصار خلفى لمكان التبول فكان هناك جردلا
فأمرنى أن أبول فيه ولكنى لمحت بابا بجوار الجردل يفتح على شارع
جانبى مجريت وهرول خلفى ولكنه لم يلحق بى .

وفى الغد جاء معى عمى للشيخ علما رآنى قال « ويل الإعيسر نكلته
أبه » . وعاتبه عمى على الضرب وكانت يدى متورمتين فقال « كان
يكتب بالشمال والله لا يجب أهل الشمال » فقال له عمى « عليه بالرافة
وهل يولد الولد وهو يعرف أن الله يحب اليمين ؟ » فكذب الشيخ «بالهذا
ضربته انه دائم سب الدين لزملائه وأمامى » .

من لحظتها وأنا أكره الشيخ وأكره الكتاب وبكيت للعم والجدة وطلبت
البقاء بالبيت فقال جدى « استنوا عليه لا تفتح المدارس ، كناية شيوخ
وانت يا خنزير عليك الغيط ، تحرس البهائم وهى قرعى وتدور فى الساقية
ولما تفتح المدارس تلبس المريلة وتتعلم بغير عصا »

فى الحقل غابت الدنيا واحتجبت الشمس فارتعشت من البرد وجاء
عمى من أرض البرسيم البعيدة ، كان يفتح السفود أمام الماء المنساب من

الساقية التي كنت أجلس بجوارها أحمل الفرقة ذات الشخائخ أهزها
نتسرع الجابوسة ولا تكف عن الدوران إلا حين تجوع فلدس في فمها
(وهى المعصوبة العين بجلباب عمى حتى لا تسقط في البئر من الدوخان
أعواد البرسيم وتكمل الحورة ، جاء عمى وقال « ستوت من البرد يا ابن
الكلب » وغطاني بالبالطو الأخضر الصوف الذى أعطاه أبى له والذي
أخذه هو من السكة الحديد ولف رأسى بشملته البنية وكان جدى قد
صنعها من صوف الغنم المغزول ، وقال انه ليس أمامه سوى قراريط قليلة
ونزل يستكمل الساقية بينما شغلت نفسى بفصل أعواد السريس والشنخير
عن البرسيم قبل أن أدسه في فم الجابوسة وكنت أسلخ الورق عن العيدان
وأقسمها أجزاء بطول الأصبع وأصنع أحزمة أربطها بعود برسيم طويل

اثبتت نهايته في طين القناة وأترك الحزمة تتراقص أمام تيار الماء حتى
تصير باردة كالثلج أفضى عنها الرباط وأكلها عودا عودا ، وبينما كنت أفعل
ذلك بدا أمامى شيء غريب كالنار ، حاولت أمسكه ولكنه أدمى أصابعى
بالشوك الذى يغطى بدنه ، وكانت بجوارى صفيحة نضع فيها الفول الذى
نرشه على التبن للغنم والحمر (كانت وعاءا للسمن النباتين) وأفرقتها
بالمزود والتقطعت بها الحيوان بسرعة خاطفة وغطيته بالبرسيم ولما سألت
عمى قال هو القنفذ لحبه حلال وفيه منافع أخرى وقد كان كثيرا أيام زمان
ويسهل صيده في الفيضان حيث الطمى الذى يعميه فلا يهرب ، أما هذه
الأيام فهو نادر نظرا لبناء السد ، وتحسر عمى من جراء السد لقلة
السمك والقناذ .

أمطرت الدنيا وامتألت بالوحل وعمى مصمص وتعجب « لو نعلم
لتركنا البرسيم للمطر » وأخذنى معه نخفى في خص الطباطم حتى تطلع
الشمس وتجف الطرقات بأقدام العابرين ولائنى لن أتمكن من الذهاب للدار
أكلنا العيش البارد المتبقى من مطور الصباح مع الطباطم والخص
والبانجسان والسريس وتسالت لأرض الكرنب التى يملكها الرجل ذو
القططان وقطعت اثنتين بالششرة كنا نغمس الورق الذى بقلتها والذي
تعلوه قطرات المطر اللامع بالعيش والملح ، ضحك عمى « آهى غدوة
والسلام » ومع المغيب كانت العودة قلت لأمى اسطدت قنفذا وفأخرت
أخى وأبناء العم وحكى لهم ، علمت أنهم سيذبحونه لبنت النعم ، وفى
قاعة الحريم ، ومن ثقب الباب الخشبي الثقيل المغلوق بزلاج رأيتهم
يصبون الدم السائل من القنفذ الذبيح على أسفل بطنها ويدعونه فيمسا
بين الأغذيين ، جفلت واعتراىي الخوف وفهمت من حديثهم أن الدم الحار
الذى سال من القنفذ صاحب الشوك الحاد يجعل الشعر أسفل بطنها
مثل الشوك يحببها غائلة الفاصبين وانها بذلك ستبلغ عما قريب مبلغ
النساء وستصير عروسة مثل عماتها وسيأتها الخطاب ...

في الأيام التي يذهب أخى الأكبر للكتاب كلآن عمى يصحبني معه للحقل
كان يكره اولاد عمى الآخرين ، كان يحبنى ويحرص على ويشترى لى
الكرامة من البقال الذى نمر عليه في طريقنا للحقل « أنا أحبك لأنك ولد
جدع ولست طويل اللسان مثل ابراهيم ابن المرة » .

كان يتركنى احرص البائهم والأرض والزرع ريثما يعود من السوق
ويكون قد باع شيئا من الحقل (في الصيف قطعة من القطن وفي الشتاء
حبلًا من البرسيم) وبالثمن يشترى ما يحب ولا ينسى أن يأتى بالهريسة
لأننى اقوم بالحراسة ولا اقول « أنت جدع وابراهيم خنزير ولا يثمر فيه
المعروف ولكك تستاهل »

كنت أحبه وأشعر معه بالقوة والمنعة ، مغتول العضلات قوى
اليدن ، اذا امتدت يدي لأرض الجيران من ايدائى لبأس عمى ، وحين
كنت أعود بالبيع والطباطم وحدى أو مع أبناء عمومتى من الحقل في
طريقنا للدار كائن اولاد الزوايدة يفتصبون ما نحمل ويشربوننا بالعصيان
ونهرول امام طوبهم وما يخذلون من زلط وحجارة ، وحين يكون معنا
يتفرتون امامه كالجرذان ويختفون في جحورهم .

في موسم الجفاف نزل عمى مرة عاريا وصنع فاصلين من طين في
عرض التربة وجعل ينزح ما بين الصلجين وأثنا على الجسر بجواره
صفيحة كبيرة ، كلها اصطاد سمكة تذف بها . فلأخفيها في الصفيحة
بأعراف وأغصان الكافور (التي قطعها قبل نزول التربة) حتى لا يفتز
السبك وحتى لا يحسده من يدفعهم الفضول للانتظار والفرجة .

لما انتهى حمل السبك وحملت الهدوم ، وبجوار قاعة التبن حيث
مزود البهائم يترك السبك وأحرسه أنا ويذهب هو للنهر البعيد يستحم
ثم يجيء بالحطب لنشوى وناكل ، سألته :بعد كم من السنين يصير لى
شعر أسفل البطن وتحت الأبط مثلك ؟ ضحك وقال « أما أنك ولد ساهى
وابن كلب صحيح » ، ليه بتسأل السؤال ده ؟ « قلت أريد أن أكون
كالرجال قويا أخيف العيال وأضرب اولاد الزوايدة ... ولم أذكر له أن
نجاة ليلة الكعلك وحينما كنا عثاريين رفضت أن أفعل معها ما يفعل الرجال
بالنساء وفقط كانت تحضننى وتقبلنى وتعلق بى موضع الذكورة ، وحين
سألته لماذا لا تدعى وما بين فخذيها قالت لما تصير كبيرا ولك شسعر
أسفل البطن .

وفي أحد أيام الصيف كنا نعمل في أرض الأرز ، نسقأصل المرامى
ونشتل ومع العصر تركنا الاعمام وجريتنا للمصرف نستحم وربما أخير
أحدهم عمى نجاه لنا لاهنا وببده عصا « يا خنازير يا اولاد الأنجاس ..
هتوتوا ... مغيث غير الميه الوسخة تستحموا فيها ؟ مش عارفين أن
البلدية بتطلق مجاريير الجوامع وبراز الناس هنا... » وجمع الهدوم

وقال ان الذى يريد بهلبسه لابد وان يضرب عشرة ضربات على الردف العارى فبكينا وقلنا ان هذه هى آخر مرة وأعلنا توبتنا وندمنا على فعلنا وكنا نضع أيدينا على القبل مقلدين الكبار وخفى العمورة فضحك لمرآنا « طيب بلاش ، ورونى بطونكم وسماح للذكر الصحيح والباقي حسب ما اشوف أديله عصيان » وكان الأغبش ذا نصيب وافر من الضرب لانه كما قال عمى كان خنثى وأولى به ان يكون امرأة كلبيه ، أما انا فقد لكزنى « فحل يا ابن الكلب ، مفيش مرة هتفك ، حمارة عزوز الجريا هى اللى اللى تصلح لك » أخذنا الملابس ولبسنا وذهبت لأرض اللييون أفك البهائم الموثوقة فى الشجر ، كانت هناك حمارة عزوز تشاركنا بهائمنا طعابهم فاعظت واهتجت وشبعمت فيها ضربا وقتلت لا اتركها حتى أذلها وأذل صاحبها فافحش معها ، ولما كانت رجالها الخلفيتان مشدودتان بوئاق أوستتها ضربا حتى اتاخنت على الأرض ، وما ان بدأت أرفع ذيل ثوبى حتى وقتت بحركة مفاجئة أرعبتنى منها وكان عمى يرتبى دون ان أراه من الخلف فضحك : « ازاي هتتمكن منها ياجحش » أمسكها وربطها بوند ورفع ذيلها بيد وبراحة اليد الأخرى اسندنى عليها ولكنى لم استطع شيئا ...

وقبل ان نزرع «الخيارة قالوا لنا اجمعوا البراز الأدمى الناشف فهو سمادها ومن يجلب أكثر يأخذ من القروش أكثر وتسابقنا أنا وأبناء العمومة وكنت أعرف ان أرض اللييون والجواف بها براز كثير فالشجر يستر الناس وهناك تبعتنى البنت ، لما وجدنا أنفسنا وحيدين خلعت لباسها الداخلى بحركة عصبية سريعة ونامت على ظهرها ورفعت الجلباب حتى ذقنها وبان البطن قوية عجبن فى لقان واسع وسرتها تتوسطه ، قلت لها لم يظهر لى شعر أسفل البطن فاعترضت « مش أحسن لك من الحمارة المعجزة ؟ » بصعوبة حاولت أن أصل الى شيء ، كان ملاين فخذىها زقاقا مشدودا فجعلت أعبت فيها بيدي وسللتها « حين كان طهورى قطعوا منى شيئا أعرفه فمأذا سيقطعون منك فى مولد النبى حينما يذبحون لك النعجة الصغيرة ؟ » اشارت لشيء طويل بارز تحصسته بين سبابتى وإبهامى فتهتدت تهدة طويلة وجعلت تلحق ما بين فخذى وكنت قد أدميت بأظافرى ما سيقطعونه لها فى الطهور .

سمعت نداء أبيها فتركتنى فزعمة وهربت وظللت وحيدا خائفا ومبسوطا وقلبى يذب دببيا عنيفا وشفء لذيد يستقرتنى ويسيطر على بدنى ويسبح فى عظامى ... ومع العصر كانت هناك عند مخزن القبن تجمع الروث وتصنع منه اقراصا للوقود ، سالتنى « عايز ايه ؟ » قلت أطعم البهائم قبل أن يدهبنا المغرب ثم أفك وثاقها استعدادا للعودة ، ودفعتم مزلاج المخزن وناديت عليها فخافت قلت « انك نسيت ثيابك

الداخلى بأرض أنفيون وهو معى ، فنفته فى التبن تعالى والبسيه هنا ،
كنت انوى ان اعيد ما فطناه بالضحي لكنها طاطأت رأسها وتأتأت بلسانها
رافضة فقلت « سأعطيك البلح المرطب الجميل » قالت « من أين ؟ »
قلت ليس مهما ان تعرفى ، وكان عمى يسرق البلح الأحمر فى الفجر من
نخل الجيران ويخفيه بالتبن حتى يرطب .

اكلنا البلح ونامت على التبن وفتحت فخذها فجعلت اتاهل مليا من
أين نبول ؟ وأين سيضع الرجل فيها أبناءه ؟ وكيف ينزلون من هذا الثقب
الدقيق الدقيق ؟

ونمت فوقها وضمت ما بين وركيها فصعدت ودفنت ما بين فخذى
فى السرة فلم انسجم فوقفت وطلبت ان تلغى وأنا اتأوه وهى بين الحين
والحين تشيق وتتهد وأنا بيدى أعبت فى شعرها الذى امتسلا بالتبن
واكاد اشم بأصابعى رائحة عرق رأسها الناعم المختلط بالرماد وهى
كهامز صغير تدعك نفسها فى فاحس بنهديها مثل ثمر الجوافة الخضراء
الجمادة ... وغير شاعرين برحيل الشمس دخل علينا عمى الأصغر
ويصعقه مارأى فيبحث عن العصا أو الفرقة ويسكننا عاريين راعشين
كمصفورين أعوزهما الريش وبللها قطر المطر كل بيد وهو يبحث عن
وسيلة للضرب والتعذيب متسائلا أثناء بحث عينيه الدعوبتين عما كنا نفعل
ومن الذى بدأ ولماذا وافق الثانى ؟

« أنت ابن كلب عايز تخربها وأنت يا فاجرة أخرتك البوار ومش
هيمضى بك أى حد تكونى مرته »

وحلف ان لابد من ربطنا وان يتركنا نبيت هنا نهشاً للذئاب « لا ..
دا انا لازم قبل كده أشرح بدنكم لما يشر النمر زى العبيد » وأقسم أن
يكونا بمسبار ملتعب ، ولقد ير بقسمه فعلا فاشعل ناراً بعد ان أحكم
وثاقنا ووضع سن الشرشرة فى النار حتى التهبت وقال « لازم اكويك
يا فاجرة زى الجبل الجربان لحد ما تنسى جنونك ده وعلشان اذا فتحت
وركك تانى لحد وشفتى الكى تفتكرى وتحافطى على روحك يا عاهرة
زى إيك » فعلا بالسمن الملتهب كوى فخذ البنت قرب أنوثتها فشوى
لحها ، ولم أدر الا وأنا فى الدار صباح اليوم التالى وقاتلوا أننى أصابنى
الصرع والتشنج ولهذا احضروا لى الحاج سلامة الحلاق الذى يعطى
الحقن والذى قام بطهورى منذ عام .

شفيت وبدأت أخاف عمى ولا أحبه وأكره الذهاب معه ، حاول ان
يرضىنى ويشترى لى الهريسة ويقلبنى « عايز تفسد بنت عمك وتخربها
وتخليها عاهرة وتجبة ولا ازعلش منك ؟ باباى ! دا أنت ماعنش صغير
وباقى أيام وتبقى راجل ! أنت اللى تحافظ عليها لحد ما نعلقتها فى رتبة

راجل يلها ، لو كانت تحل لك كنا جوزناها لك لكن دى راضعة عليك
يعنى أختك ويرضه حد بيعمل كده مع أخته ؟

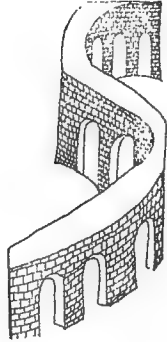
تعبت البنت فى الدار ومنعوها من الحقل وبدأوا يخافون عليها وقالوا
كبرت وتنتظر عريسا بعد أن طاهرتها الدابة وأصبحت كبيرة وجيلة وأصبح
نهادها رخوين كالجوانة الطرية وتوردت خنودها ولكنها حرام على من
رضع معها حرام على كل من فى الدار من أبناء الأعمام والعلمات .

وبدأت أنس عمى من جديد وبداننا نذهب للحقل ونؤجر العجل
ونركبه فى ضوء القمر بدلا من ركوب الحمير ، ولأننى لم أبلغ بعد مبلغ
الرجال ولم « يتخن » صوتى كما كان يقول عمى ولم يكن قد ظهر لى بعد
شعر أسفل البطن أو تحت الإبطين ولأن عمى استمر يواقع الحمار
البيضاء القوية طلبت منه أن يرفعنى عليها مرة فقال انها عنية وترمسك
ياجحش « ورفعننى على حماره عزوز السوداء المعجزة ... وليلتها لم
أتم فقد التهب ذكرى وورم حتى صار كثرة البانفجان الرومى فولولت
أمى وصرخت وحملتنى هى وجدتى للحاج سلاية فقال « لو لم أتم أنا
بطهارته لقلت بسبب الطهور ولو كان دبورا أو نحلة لدغة لبان موضع
اللدغ ، هذا شئ غريب وعجيب ولم أجربه من قبل وهذا الولد موعود
بالآلم فى رجولته ، اليس هو الذى كان بفصيته خراج بالصيف الماضى
وفتحه له الجراح ؟ عموما أعطوه هذه الكبسولة حتى الصباح واستقوه
عصير الليمون واطحنوا حبوب السلفا هذه واثروها على الورم وإذا
لم يخف اذهبوا به للحكيم قبل أن تضع ذكوره .

فى الصباح كان عندنا عمى الذى يعمل بمصنع فى مصر فصحبنى
وجدتى وأمى للحكيم ذى الباطو الأبيض « احك لى يا بابا . ايه اللى عمل
فيك كده ؟ فبكيت قال لا تخف قلت خائف ، منى ؟ فلم انطق ! من عك؟
فهزيت رأسى أن نعم ، فخرج عمى بأمر الحكيم وحكى له فكتب الدواء
الذى اشتترته جدتى بعد أن خرجنا بينما تخلف عمى عند الحكيم .

ومع المغرب كان أبى قد جاء من بلاده البعيدة وتجمع اعمامى ورجال
آخرون من عائلتنا الكبيرة وجلسوا فى المندرة الواسعة التى لا يدخلها
غير الضيوف وأناروا الكلوب ، ومع أذان العشاء خرجوا بعد أن شربوا
الشاي ، وظننت أنهم اجتماعا من أجل لى لكن أمى قالت أنهم سيزوجون
عمى الأصغر وسيعملون فرحا وسأضع الحناء فى يدي وقدمى وجاء عمى
بعد وقت من ذهابهم ومعه ورقة بها الهريسة وكيس به المشمش وقال
ببتسا أنهم سيزوجونه بعد أن أشفى و « وأنت ياسيدى الدور عليك
بهدى ! »

المزلقان



عمر الصاوي

دلوقت بس انتشرت لى:الرؤينا
وانا واقف باتسند ع المزلقان
رجليا سايبه وعيني بتدمع
وقطر حلوان على الرصيف
من غير ما يعمل صوت على القضبان
بيخطف العساكر

مصر القديمة بتفكر أيام قديمة
تسندنى جنب المزلقان ..
وتدمع :
« غفر السواحل هدوا بيت القاضى
وفرثوا كل اللي كان متجمع »

رجلى سابت منى على باب المبره
بحر القديمة طالعة بتشييع جنازة صاحبى

وانا ضهرى مشعود بالبلاستر والسلوك
خايف أمط رقبتى وأصرخ
زى السديوك

.....

كل اللى باستنى رجوعهم غابوا
والعنكبوت بيلف ع الباتيين
وانا ضهرى مشعود بالبلاستر والسلوك
نفسى أغير دم
واتوب مع اللى تابوا

.....

مصر القديمة بتفتكر
رغم شيبة قلبى لازم افتكر
كتب التاريخ قالت على « تهوجى »
ورغم شيبة عقلى ..
لازم افتكر

.....

.....

والخطر فايت ع الرصيف بشويش
تعبان طويل
نازل يلصم الذكريات والعفار
والبرتقان والعيش
وعينيا وقفت جنب دكان العصر
كله حالق ذقنه زى العريس
وكله عاوج البيره
وكله متشجر
عشان تبسان إيجيه
دلوقت بس اتفشرت لى الرؤيا
والأقف باتسند
على مزلقان مصر القديمة
وعينيا بتسمع

حادثة

عبد الله خليفة

البحرين

شمس النهار بالضياء ، وذاب الغبار ، الذي كان يخفق الضوء والهواء ، في السماء العميقة الزرقاء . وبدأ أن الطيور قد عادت الى الأشجار القريبة ، وراحت ترقق مريحة بالفجر والنهوض .

حين قامت ندى من فراشها لم تكن تسمع غناء العصافير بل جاءتها ضجة الآلات المطبوعة في الشركة . فتأوهت متذمرة وكان الوقت متأخرا على موعد العمل ، فأسرعت بغسل وجهها ووضع المكياج وأرتداء الفستان الجميل الذي اختارته منذ البسارحة ، وعند خروجها تنسالت السندويشات التي عملتها الأم وراحت تقضم واحدا منها ، وهي تردد في نفسها « لم تبق سوى فترة وجيزة وينتهي كابوس العمل » .

ها ان ادارت مفتاح المحرك حتى قامت «السيارة خارج الجراج ، ووضعت عجلاتها على الشارع واندفعت باتصى سرعة ، وهي مواصلة في قضم السندويش وسباع البرناج الصباحي .

تجاوزت أكثر من سيارة ، وتطلعت الى وجهها في مرآة السيارة فأعجبت بهذه البشرة البيضاء النقية والتقاطيع المتناسقة الرائعة والانف الصغير الاشم . ابتسمت . تذكرت كلمات خطيبها المتقطرة بالفزل والمديح ومحاولاته المستمرة العنيدة لتقبيلها واحتضانها وقرارها الدائم من قبضته الثقيلة ، وضحكاها الهائلة في وجهه . حينئذ كان يقول « أين ستقرين من يدي ؟ ساكل عظامك ! » .

وقفت سيارتها فى منعطف طريق ، كانت السيارة الامامية بطيئة فى حركتها ، لم يتزحزح السائق رغم خلو الشارع . راحت توخره ببوق سيارتها اكثر من مرة . بدا أن السائق قد انتبه ولكنه انزعج أيضا . فواصل الوقوف بالاكتراث . غضبت بشدة وصاحت « من هذا التانه غير المبالى .. ؟ » مرة أخرى استخدمت البوق بقوة وعنف ، ولكن السائق جهد السيارة ، فانزلت الزجاج وصاحت :

— ايها القذر !

نزل السائق وتقدم اليها . انه شاب وسيم ، ذو عينين رائعتين ، ولكنها الآن غاضبتان ناريتان ، فلم ترميها أى جمال بل سقطت ملامح الغضب الشديد فوق وجهها .

— لا تنظفى بهذه الكمات السيئة أيتها الكلبة !

— انا كلبة ، ايها الحقير الجبان !

— اغسلى هذه الاصباغ لترى وجهك على حقيقته !

ذهب الى سيارته ، اندفع بها الى الامام وهو يكاد يطير بها . سارت وراءه وهى تطلق البوق مجددا وبشكل عنيف لغت انتباه المارة واصحاب الدكاكين والنساء القاديات من التسوق والمقليات بالاكياس والعمر ، والصفار المتجهين الى مدارسهم والعصافير التى طارت الى قيعم الاشجار والسطوح وهوائيات التلفزيون ، كانت تصرخ وتصر بأصواتها وتكاد تبكى وتتسائل « ألم ير وجهى جيدا ؟ أنا جبيلة جدا .. لعنه الله هذا الشاب الوقح الكريه ! »

لم تزل تطارده بسيارتها وقد كفت عن اطلاق البوق ، واكلها الفيظ لأنه ابتعد منها كثيرا ، فلم تستطع أن تنتقم منه او تبصق فى وجهه ، وهاهو يتخطى وينجاوز السيارات فى الطريق الضيق المتلوى ذى الاتجاهين ، وكان ثمة لافتة تقول « احذر الشاحنات الثقيلة » . لم تهتم وتجاوزت هى الأخرى وحسن ركزت انتباهها فى الشارع الانعوائى الأسود رأت سيارة الشاب وهى تندفع فى حوض شاحنة كبيرة كانت قادمة من الاتجاه المضاد . رأت السيارة وهى تتلقى الصدمة العنيفة ، وهى تهتز ، وكأنها تحس وتسبح قرقعة عظامها ، وهى تطير فى الهواء وهى تحتضن زرقاء السماء الصافية ، وهج البحر ، وهى تترنح سكرى من الألم والعنف ، وهى تنهار فى الجهة الأخرى وتصطدم بالأرض !

بدا المشهد مروعا .. تجددت السيارات كقطع من الحديد الأصم . ووقفت الشمس فى الأفق البحرى حائرة . خيوطها الفضية تنسل من جسدها الأصفر المتوهج ذائبة متقطعة كزيف سماوى .

خرجت من سيارتها وبضت حيث السيارة الأخرى معجونة .
التحم الحديد باللحم والعظام . اقتربت الكتلة المصهورة من أقدام البحر
وثرثرة المياه عند الرمل . ومن كتلة العجين الحديدية تسربت نقط من
الدم وسارت ببطء الى الماء .

دهشت ندى لأن الشاب لم يعد موجودا . لم تصد قادرة على
تأنيبه . انتقم منها ورحل بسرعة الى الأفق المظلم ، الى النفق المؤلم .

سمعت سيارات الاسفاف والشرطة والمروور ، توقفت سيارات
كثيرة عند المكان ، ولقت عيون لا تحصى نظرات سريعة على الحديد .
وكان سائق الشاحنة يشرح للجميع المصاب . ولكنها كانت مدهولة عن كل
شيء . لم يرها احد وهى تجادل الشاب . تتذكر الآن ان عينيه كانتا
زرقاوين جبهتين ، وبشرته رائعة ووجهه يدل على الطيبة والبراءة
والحزن . هى التى قتلتها ، لا الشاحنة ولا السائق ولا الطريق الضيق
المطوى ولا كثرة السيارات ولا الزحام . هى التى قتلتها . هى التى
أغضبته ودفعته لهذا الجنون ، لكى يصير كتلة ذائبة ، هى التى أزعجته
بصراخها ويبوق سيارتها اللعين وجعلته يغادر شبابه الرائع .

ستذهب الى الضابط الذى يحقق الآن مع السائق لتقول له
الحقيقة . انها تدفع الناس بعيدا وتتجه الى قلب الدائرة البشرية
المترامية . تقترب من الرجلين المحتضنين وتقول شيئا ولكن الضابط
ينظر لها بتقدير وأدب ويرجوها أن تبعد فوقته لا يسمح بسماع مثل هذه
التبريرات الغريبة .

فى العمل ظلت مطرقة ، حزينة ، عجزت عن طباعة أى شيء .
دهشت صديقاتها الموظفات لتوقفها عن الضحك والثرثرة . قالت لهن
الحادثة بتفاصيلها فقالت واحدة :

— لست السبب لأنه هو الذى تهور .

واكدت أخرى :

— هو الذى بدأ بوقاحته ثم انتفع بتهور وجنون . انه مسكين ولكن
ماذا نفعل ، هذا قدره .

لم تستطع هذه الكلمات أن تهداها . عجزت عن الكتابة والطباعة .
أخذت أجازة وخرجت . ظلت تدور بسيارتها . انزعجت من المدينة
وضجيجها وزحامها ودخانها ، فتوجهت الى الريف ، واستراحت نفسها
قليلًا الى الشوارع الخالية ، وغابات النخيل وحقول البرسيم المكشوفة

للشمس . ولأول مرة تستريح قرب جدول رتراق . استعرضت حياتها فذهبت لأن الأيام كانت كلها بلا معنى ، كأنها وريقات الرزامة نوات الأرقام الخائبة ، ولكن الورق هو هو .

تسألت بحرقه « أهذا هو مصيرنا وهذه هى حياتنا ؟ كلة من اللحم المعجون والدم وظلام دامس وغياباً لكلمة غاضبة فى الطريق العام او حياقة صغيرة ؟ » .

واستعادت من جديد وجه الشاب الغاضب . كأنها تراه وهو يشير اليها بأصبعه « أنت أيتها الكلبة سبب موتى ! ألا تقدرين أن تصبرى دقيقة واحدة ؟ اليس فى الوجود سوى ملابسك وشعرك ؟ » . نشجت وتعالى بكاؤها فغطى النحيب على خريف المياه وصياح الديكة فى الحقول وغناء الفلاح وهو يحرك الأرض .

ذهبت الى البيت ولم تاكل . اغلقت عليها الفسرفة واحتجبت فى الظلام . وحين أرادت أمها أن تدعوها للغذاء وأن تعرف أسباب هذه العزلة الغريبة المناجئة قالت لها كل شيء ، فردت الأم بحسرة :

— ولكنها حوادث تجرى كل يوم !

فى اليوم التالى جلست متصلة جامدة خلف الآلة الكاتبة . منهكة ، تعب ، قلقة . تحتسى أكواباً عديدة من الشاى ، تدخن فى الحمام .

قرأت فى الجريدة خبر الحادث : « لقي شاب اسمه ضياء أحمد مصرعه يوم أمس حين حاول أن يتجاوز فى شارع لا يسمح فيه بالتجاوز . وقد لقي مصرعه على الفور . ويبلغ الشاب من العمر الرابعة والعشرين وهو متزوج وله ابنة واحدة » .

تسلطت باستغراب : أهذا هو كل شيء ؟! أهذه حياتنا كلها ؟ تتحول الى سطور صغيرة مختصرة ، تافهة ثم يتلاشى كل شيء . لا ، لا ، هذا غير ممكن !

هذا ما سيحدث لها أيضاً : امرأة متزوجة ولها ثلاثة أطفال تموت بالسكتة فجأة : « هكذا جئنا الى الحياة ، عبر مهر طويل ، سحرى ، غريب ، ورأينا الشمس العظيمة والسماء الواسعة والأشجار الرائقة فنثرنا وانجبنا ومتنا . حياة كاملة تعطى لنا ، فرصة ثينة من الكون فننضيها فى البكاء والسأم . نعيش حياة تافهة ونموت لأسباب أكثر تافهة ! » .

عرفت عنوان بيت الشاب فذهبت اليه . وجدت انه لا مكان لها فى ذلك الحشد الكبير من السيارات والبشر . استطاعت أن تصافح

الزوجة الصغيرة الجيلة المتشحة بالسواد ولكن لم تقدر على الحديث معها لفت انتباهها البيت الواسع ، وكثرة الاثاث المحشود فيه ، بحيث لم يكن ثمة مكان لقدم الا بصعوبة . كان الناس متراسين ، يعززون ثم يشربون العصير ويذهبون بسرعة .

عندما رجعت الى البيت قابلتها امها باقتسامة مشقة وقالت لها :

... خطيبك يريدك بسرعة . ثمة خبر هام ..

لم تلق خطيبها الا ببرود . هو يضحك ويضرب ساقيه بفرح .

— هل تعلمين ؟ لقد انتهت مشكلتنا . الاصرار الذى تملكينه جعلنى انفذ خطى واشترى البيت ، البيت القريب من البحر . وكلها اسابيع قليلة وننتقى اجل الاثاث وعلى ذوقك الرفيع . ها ، لم انت صالحة ، مقبلة وكثك في جنازة !

— هل يمكن أن تتركى قليلا ؟

— يجب ان اعلم مايك . كنت متلهفة على شراء البيت . كنت

ستطيرين من الفرحة . فهاقد انتهت متاعبك ؟

تلقت الىه مستغربة . كأنه رجل غريب دخل غرفة نومها فجأة . شبح لص يريد سرقة ذاتها . لماذا ارتبطت به ؟ انه مجرد جسد يأكل ويشرب ويريد أن يضللج وينجب اولادا . انه يطالعها بدهشة ، فتنهض مبتعدة وتسمع صوته وهو يقول لأمها :

— لقد صرفت دى عليها فانظري كيف تعاملنى ؟

القت بنفسها على السرير ، ولأول مرة تضع شريطا من موسيقى كلاسيكية ، وتدعها تأخذها الى الغابات العذراء حيث أناشيد الطيور الفرحة المزققة فوق المياه والأغصان ، وهمس العشاق المتوارين . تتغلغل في الفراش ، وتود أن ترى انسانا يحبها حقا ، وأن تقوم بأشياء هامة ، فترتمش من الفرح والانتظار والقلق .

تتحول الى فراشة وتطير بأجنحة الموسيقى والحلم ، تراقص الشباب وتسمع ضحكاته ، وتغوص في عينييه البحريتين ، ثم تضع رأسها على صدره وتبكي حقا . تنظر لوجهها فى المرأة فاذا الاصباغ قد زالت واذا تقاطعها جميلة متناسقة ، ولكنها فارغة كاللدى الواسع بلا طيور وبلا ألوان !

ذهبت الى الأرملة مرة أخرى . كان البيت فارغا من المعزين ،
وليس هناك سوى المرأة متجمدة في كرسيها الوثير ، وقربها الطفلة قد
بعضرت العنابا كثيرة وراحت تؤسس بيتا .

كانت الأرملة مندهشة من أسئلتها . تساءلت :

— هل انت من شركة التأمين ؟

وقبل أن تجيبها واصلت :

— لم يكن سكران على الإطلاق ، هو حادث تسبب فيه صاحب
الشاحنة المسرع ، كان يمكن أن ينحرف قليلا ، ثمة مساحة كبيرة وفراغ ..
لكنه اندفع اليه . أن رخصة سياقته محل شكوك . الضابط قال انه
سيعمل جهده لإثبات ذلك .. أرجو أن تسرع شركة التأمين في صرف
المبلغ ..

— ولكننى لست من شركة التأمين !

— من الشرطة إذن .

— لا . ولكننى امرأة تبحث عن حقيقة الحادث .

— هذا قضاء الله ، ماذا نفعل ؟

— بودى أن أعلم كيف كانت حياتكما . فى ذلك الصباح ماذا
حدث ؟

— ولماذا تدسين نفسك ؟ إلا يكفينا مايفئله ؟!

كادت أن تنهض . ان وجه الأرملة الجميل يستحيل الى شيء بشع
نجاه . لو انها أخبرتها الحقيقة لأمسكتها من رقبته وصرخت : أنت التى
قتلت زوجى إذن !

توترت أعصابها . كانت الأرملة ترمتها باستياء منتظرة بين لحظة
وأخرى أن تنهض . ولكنها استرخت فى متعدها ، صممت أن تعرف
الحقيقة ولو أدى ذلك الى أن تجرأ من شعرها لتلقيها خارج البيت .
فتحت ثوبها وقالت ببطم :

— ولكن يقال أنك التى كنت وراء موته ؟

احتدت الأرملة . طلبت من الطفلة أن تطع فى الحجرة الأخرى .

— لا أسمع لك بهذا .

— بماذا تدافعين عن نفسك .

— من أنت لتحاكميني ؟!

— ماذا انت فعلت له ذلك الصباح .. تكلمى !

تجدت المرأة . تلاشت نفختها . عادت الى الحزن العميق . غطت وجهها بيديها . يبدو انها لا تستطيع ان تصمد أكثر ، عندما رفعت يديها كانت عيناها مبللة بالدموع . وجهها يرتجف .

— لم اعمل شيئا على الاطلاق . طلبت منه ان يغير عمله فقط . ان أجره في عمله لم يعد يكفي . ثار وصرخ في وجهي « ائى كل صباح تسمعين ذات الأسطوانة ؟ إلا يكفيك كل ما فعلت ؟ » ثم صفق الباب وخرج . هل كان في طلبى ذاك جريمة ؟

بعد أن عادت الى البيت كانت العائلة كلها قد اجتمعت . بدأ انهم يتحدثون عنها . كان صوت خطيبها عاليا ومتوترا . تجهمت كل النظرات على وجهها . كانت منهكة لكن مريحة وطمانينة مهيبة بدأنا تتوغلان في روحها . قالوا لها انهم يريدون أن يذهبوا لرؤية بيتها الجديد . قالوا لها انها يجب ان تفكر في زفافها . طالعت الجميع بدوء وقالت :

— لم تعد تربطنى بهذا المشروع اية صلة .

ثم ذهبت واغلقت الباب .

البناء الفني في مجموعة قصص

المجموع برحبون الجائزة

حسين عيد

هذه المجموعة القصصية الجديدة للكاتب «أبو المعاطى أبو النجا» ، تعتبر العدد الثالث من سلسلة «مختارات نصول» (١) ، وهى سلسلة أدبية شهرية ، ظهر عددها الأول فى شهر فبراير ١٩٨٤ ، وتصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ويشرف عليها الكاتب المعروف « سليمان فياض » .

فماذا قدم أبو المعاطى أبو النجا فى مجموعته «السابعة» ، الحالية ؟ ، وما هى التساؤلات التى تثيرها قراءة قصص المجموعة ؟ ، وأخيرا ما هو البناء الفني الذى اتبعه الكاتب فى بناء قصصه ؟ ، وهل هناك ثمة ملاحظات عليه ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عليه ..
قدم الكاتب فى هذه المجموعة تسع قصص هى : الحدود ، بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، آخر السهرة ، ذلك الوجه وتلك الرائحة ، الجميع يربحون الجائزة ، فى الزحام ، الانتقال ، الليل والنهار ، ونهالية النخبة ..

وتثير قراءة هذه القصص القصيرة عددا من التساؤلات .. أولا :
 لماذا يقدم أبو المعاطى أبو النجا ، وهو كاتب له رصيد ضخم من الانجاز
 الأدبى فى مجال القصة القصيرة (ست مجموعات قصصية) ، والرواية
 (روايتان هما : العودة الى المنفى ، وضد مجهول) ، على اصدار مجموعة
 قصصية جديدة ؟

لعل الاجابة المنطقية - بعيدا عن الرغبة فى اثبات الوجود الأدبى
 او البحث عن زيادة الكم الأدبى ، او اقتناص فرصة متاحة للنشر - هى أن
 لدى الكاتب جديدا ، يمكن أن يضاف الى رصيده الأدبى ، وبشكل فى
 الوقت ذاته حلقة فى سلسلة تطور أدائه الفنى ..

من هذا المنطلق كانت قراءة هذه المجموعة .. فلم يتحقق هذا الجديد
 الا فى قصة واحدة هى « ذلك الوجه وتلك الرائحة » .

فكيف كان ذلك ؟ وماذا اضافت تلك القصة الى عالم أبو المعاطى
 أبو النجا ؟ وماذا عن القصص الثمان الأخريات ؟

عالم أخلاقى :

تدور غالبية قصص أبو المعاطى أو النجا ، التى يسلك فيها سبيل
 التحليل المباشر لمشاعر أبطاله .. تنور داخل اطلال أخلاقى صارم ..
 فبطله يعانى تارة من الأرق الليلي رغم منصبه العظيم (لم يوضح
 هذا المنصب ، كما لم يوضح مهن غالبية أبطاله !) وان أشار الى بعض
 مستلزمات هذا المنصب من سيارة سائقها ، وهو يعانى من الأرق ويتعذب
 فى ليله الطويل لأنه خدع فتاة حين تخلى عنها بعد علاقة بهمها
 استمرت ثلاث سنوات ، فكأنه قتلها فصارت تفعل بالناس ما فعل بها (!)
 (قصة : الليل والنهار) .

وبطله تارة أخرى يحرص على الصداقة ويقدسها ففى قصة الليل
 والنهار نجد أيضا أن البطل يتعذب أيضا بسبب خيلانه لأصدقائه ففى
 حوارهم مع الليل (٢) .

« - لماذا تخشى دائما أن يتخلى عنك أصدقائك ؟

- لأننى فى بعض الأيام تخليت عن بعضهم » .

بل انه يقدم تعريفا للصديق فى قصة « بطاقة شخصية لرجل
 مجهول الهوية » حين يقول : (٣) « فالصديق عنده هو من تشعر بالحاجة
 اليه حين لا تكون فى حاجة معينة الى أحد معين » والبطل فى هذه القصة

نقد الصديق (المثالى) خلال انغماسه في معارك الحياة المادية الضارية .. وبطله ايضا يحافظ على زوجة صديقه خلال سفره رغم انه يحبها (قصة الانتقام) .

وبطله ايضا يندفع في خضم الحياة المادية لكنه يبحث عن الصواب والخطأ (قصة بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية) ، وهو ذات الموضوع الذى سبق أن عالجه بشكل فنى رائع فى قصة « الصواب والخطأ » من مجموعة « الوهم والحقيقة » (٤) .

وبطله أيضا يخوض تجارب الحب كما فى قصتى « الانتقام ، ونهاية اللعبة » .

وبطله أيضا «رهف الحساسية فهو يحرص ألا يصدم بسيارته قطه كانت تعبر الطريق لكنها توقفت فجأة لأنها كانت تعبر بأريسة صغار لها ، فينام تريم العين صالى النفس فى هذه الليلة (قصة « نهاية السهرة ») .

كما نجد البشر ايضا خيرون ينحازون لبائع يرتقال تبعثر يرتقاله بعد أن كادت تدمه سيارة ، فيتفادى سائقوا السيارات البرتقال ، ويجمع المشاهدون من المارة البرتقال وأخيرا يشترونه من العجوز هكذا يكون « الجبيع يربحون الجائزة » .

كما يؤرق بطله ايضا الزحام البشرى فهو يرى « أن هذه اللحظات تأتى من المواقف التى يتجمع فيها الناس خارج إطار العمل ، فى الأعراس والموالد » ، و « دائما كانت تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة ، للشجار والنزائج البشعة .. قصة « الحدود » (ص ٧) .

ولقد سبق أن عالج الكاتب ذات الظاهرة فى روايته « ضد مجهول » حين يقول « ما من عرس أو مولد فى قرية « الزهايرة » أو فى غيرها يهضى دون شجار ، أن لم يكن بين الكبار وبين الصغار ، وحين تسكن العاصفة ، ويبدأ العقلاء فى البحث وراء الأسباب يهولهم اتساع المسافة بين الأسباب والنتائج » (٥) .

وبطله يعانى ذات الخوف من الزحام ويرجمه لحادثة فى طفولته ، حين كادت الجماهير تسحقه عندها سقط فى مظاهرة تحت الأقدام (قصة : فى الزحام) .

مما سبق يتضح أن هذه القصص الثمان قد دارت فى فلك عالم أخلاقى، تجسم عليه وتحكمه اهتمامات البطل الذى لا يفكر الا فى ذاته .. انسه

بطل رومانتيكى ، و « قد فضل الرومانتيكيون العاطفة على العقل ، كما فضلوا الأشياء المثالية والتطلع لها على الواقع » (٦) .

ولكن المتابع لانتاج أبو الماعطى أبو النجا يكتشف أنه قد تجاوز هذه المرحلة ، وقصصه الأخيرة خير شاهد على ذلك .. ويصبح التعليل المحتمل أن قصص : بطاقة شخصية لرجل مجهول الهوية ، فى الزحام ، الانتقام ، الليل والنهار ، ونهائية اللعبة (وعددها خمس قصص) قد كتبها المؤلف فى فترات سابقة (ربما البدايات الأولى) ومما يرجح هذا الاحتمال البناء المتناهات المستوى لهذه القصص ، بالإضافة الى عدم توضيح الكاتب لتواريخ كتابة قصص المجموعة ، رغم أنه كان يوضح تواريخ كتابة قصصه فى مجموعاته السابقة ، وللمثال : مجموعة الوهم والحقيقة حيث أوضح تواريخ كتابة سبع قصص من تسع تشملها المجموعة .

أما قصتي « آخر السهرة » و « الجميع يربحون الجائزة » فهما تخرجان من فساد تطور الكاتب خلال بحثه عن شكل أدبي متميز ، ويصعبان مجرد قصتان تقليديتان تحكيان واقعة محددة ..

ويبقى بعد ذلك قصتي « الحدود » ، و « ذلك الوجه .. » وتلك الرائحة » وهما ما سنعرض لها بمزيد من التحليل .

قصة الحدود :

تحكى القصة بضمير المتكلم للراوى (وهو نفس الشكل الذى قدم به الكاتب كل قصص المجموعة باستثناء قصة « الليل والنهار » التى تدبها بضمير الغائب - المحاسيد) ، عندها يقرأ نعى وفاة الحاج صالح الخضر (من أعيان قرية الزهايرة التى كانت أيضا موطننا لرواية الكاتب « ضد مجهول ») ، كما يعمل الحاج أيضا « مساح » يقيس الأرض الزراعية عند البيع والشراء .. هكذا يستعيد الراوى ملامح قريته ، وفى الريف تبدو الدنيا ثابتة الملامح ، والأهالى ودعاء طيبون ، ثم يقدم الراوى تصنيفا للعنف فى الريف حيث يقسمه الى نوعين :

أولا : عنف الأعراس والموالد حيث لا يمكن لأحد أن يعرف على وجه اليقين من عمل ماذا ؟ .. عندها ينفلق الوحش الكالين فى أعماله الفلاحين لأنه الأسباب ، ودائما تبدو المسافة شاسعة بين الأسباب الظاهرة للشجار والنتائج البشمة .

ثانيا : عنف حقيقي لا يخطئ هدفه بطله الحاج صالح الخضر حين كان يقيس الحقول ويختلف المشتري والبائع ، حين يكتشف مالك الأرض

الجديدة أن الحدود بين أرضه وأرض الجيران قد تداخلت، فينجر عنف حقيقي لا يهدأ ، حتى تأتي الحكومة لتعطي كل ذي حق حقه .

هكذا يستعيد اليوم الذي قتل فيه محروس المدايح الذي اشترى الأرض الخراب التي تقع خلف منزل الشناوى ، بعد أن عرضت على الشناوى ورفض شراءها . بعد قياس الأرض اكتشف الحاج أن حوائط منزل الشناوى يقع ضمن الأرض ، فهمس الحاج فى إذن محروس مرتين محذرا ، لكن محروس رفض تحذير الحاج . وبدأ الخلاف عندما رفض الشناوى شراء الأرض أو هدم الجدار ، عندئذ انتقل المؤلف ليصبح المتكلم محروس « كان يعرف مثل هذه اللحظات الصامتة . وكانت العيون كلها تنظر إليه ، وتنتظر أن يغنى ، وأبدا لم يخب رجاء هذه العيون المتطلعة المنظرة » .

هكذا اندفع محروس يهجم الجدار فكانت نهايته ..

ويحاول الراوى أن يفهم ماحدث من الحاج صالح، ويشرح له « فى لحظة كهذه اللحظة الثعسة ، حين نقيس الحدود يكون كل شيء واضحا ذلك الوضوح الأليم ، ويتواجه الظالم والمظلوم فى قاء يزيد من تعاسته وجود من يتخرج على هذه المواجهة ، انها لحظة لا يتحلبها أحد ولا يقدر على انقاذ الانسان منها سوى أن يموت ، أو يموت ظالما » .
ويقرر الحاج بعد هذه الحادثة أن يترك هذه المهنة ، لكنه ظل الآخر لحظة يقيس الأرض .. عندئذ يصل الراوى القرية ، وينتقد الحاج صالح ويقدم واجب العزاء ..

ويتكون بناء هذه القصة الفنية من ثلاث أجزاء متتابعة هي :

(أ) موت الحاج وذهاب الراوى لقريته واستعادة جو القرية بتهديد يفرش الأرضية للحدث الرئيسى ..

(ب) الحدث الرئيسى : عندما يتجسم بحدث موت محروس المغنى .

(ج) الخاتمة وتتضمن تبرير مصرع محروس بواسطة الطاج صالح ،

ثم وصول الراوى للقرية وتقديم واجب العزاء ..

وكان المفروض أن يمسك الكاتب بالحدث الرئيسى وهو موت محروس المغنى ، ويكفنه ويظهر فيه القوى المتصارعة بأطرافها المختلفة ، ويقوم بتسمية هذا الصراع وتصادعه حتى يصل الى ذروته بمصرع محروس ..

ان تجسيم هذا الموقف أو الحدث يتأثر قواه الفاعلة ، فيه اكتفاء فنى ، وبذلك يستغنى الكاتب عن التمهيد والتعطيل فى البداية ، والشرح والتفسير وتبيان موقف الراوى وتعطيله الذى لا لزوم له على الحدث فى النهاية .. وهكذا يظهر انه « اذا لم تضغط العقدة بشكل قوى ، واذا لم يتم رسم الشخصيات بواسطة الحدث فان القصة القصيرة تتحل الى صورة للبيئة أو الوسط أو الى تصوير لحالة مزاجية أو الى تعطيل

نفسى ، وهذا بالضبط ما حدث للقصة القصيرة عند الكثرة الغالبة من كتابها المحدثين « (٧) » .

قصة : ذلك الوجه .. وتلك الرائحة :

هذه قصة رائعة بجميع المقاييس .. فمنذ بداية القصة يضعنا الكاتب مباشرة فى مواجهة الحدث الأساسى فيها فهو يبدأ بقوله « لا أدري متى بدأت اسم تلك الرائحة - . رائحة دخان ينبعث من شىء يحترق » . ثم نكتشف أن الراوى - المتكلم هو الذى يشم الرائحة وحده ، أما زوجته فهى تعتقد أنه يتهرب بذلك من مناقشة معينة .. يهبط الراوى ويفحص سيارته ويتأكد من سلامتها ليحل محل قلعه الأول قلق شاسل غامض . ويسرعان للمتجر قبل أن يغلّق والرائحة تلاحقه . وحين يتركان السيارة يرى الدخان أكثر مما يشبه بينما زوجته منهكة بتسوية فستانها ثم اشارت الى محل الشواء القريب ، لكنه غدى متأكدا من اختلاط الرائحة برائحة الضان المشوى .

بعد أن انتهت مشترياتهما وتقدمهما الحمال بها للسيارة . يشك أن هذا الحمال هو حسن أبو شفة الذى كان رجلا ناضجا فى القرية بينما كان هو طفلا .. وتذكر أن حسن يعرف هذه الرائحة جيدا حين شم الراوى الرائحة ثم شاهد انتشار النار وحسن أبو شفة وفى يده الخراف التى يقلب بها القش . حين اشتدت النيران جذبته حسن من يده وأطلق البهائم . وانتهى الحريق فى القرية بعد أن التهم كل شىء . لكن الحمال خذله وعاد للمتجر . بينما زوجته تعدده بليلة منعشة فى كازينو الشاطئ الذهبى حيث يتعشيان على حسابها ويشاهدان عروضه المدهشة .

حين جلسا النادل وراحت زوجته تنتقى الطعام ، أيقن أيضا أن هذا النادل هو الحمال وهو ابن حسن أبو شفة .. ثم يعطى مدير الكازينو عن عرض مثير ، ويدعو الرواد للخروج للشرية ، فالهدف تقديم تسلية مثيرة . سفينة تحترق فى البحر وركابها يفتنون بأنفسهم الى المياه طلبا للنجدة . انه مجرد عرض ، رغم تكاليفه الفسيحة ..

« أيمكن أن يكون هذا العرض المثير هو مصدر تلك الرائحة ؟ » .. هذا ما أكدته زوجته . أما هو فمضى غير قادر على التفريق بين « الحلم واليقظة » صرخات ركاب السفينة تفرق معهم . وحين دعاهم النادل للعشاء وهم يتفرجون . اندفع أمام الجميع الى قلب البحر فترك كانت الحرية الوحيدة المتاحة له . وكان آخر ما سمعه بعد بها خاله صرخة زوجته ، هو صوت يرتفع فى الميكرونون :

— « لا تنزعجوا أيها السادة . فذلك أيضا جزء من العرض ! »

يتكون البناء الفني للقصة من عدد من الخيوط :

(١) الراوى واحساسه بالخطر الذى يتجسد ابتداء من رائحة شيء يحترق ، ويتصاعد هذا الاحساس عندما يكاد يوقن أن الحبال هو حسن ابو شفة الذى انتقذه عندما كانت القرية تحترق ، ثم فى الكازينو ينجأ أن ان التسلية فى الظلام هى مشاهدة عرض سفينة تحترق .. عبرها يمارس حريته ، ليتأكد هل ما يراه حلم أم حقيقة ، ليكتشف أنه حقيقة وأنهم يزيفون كل شيء ليحولوا المواطنين الى مجرد متفرجين .

(ب) الزوجة المشغولة بذاتها واهتماماتها ، لكنها تلتقى مع زوجها عند مشاهدة السفينة التى تحترق ، ولن تتأكد من صدق حدس زوجها الا عندما يعلن صوت فى الميكرفون أن هذا جزء من العرض .

(ج) الواقع الخارجى يبشره اللاهون بحياتهم الخاصة ، دون أن يسأل أى منهم نفسه . ما هذه الرائحة القريبة ؟ وهل هناك ثمة خطاً ما ؟!

هذه الخيوط الثلاثة يضرها الكاتب باقتدار ، ليتصاعد الحدث من خلالها ويصل فى النهاية الى ذروة المساة ..
عندئذ نستعيد كلمات برتولد برخت :

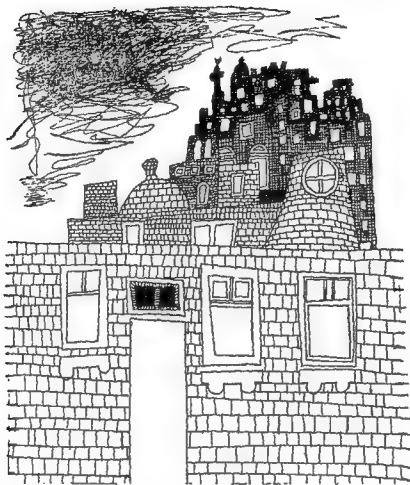
« لا تقولوا هذا شيء طبيعى .. »

حتى لا يستعصى شيء على التغير والتبديل .. »

انها صيحة انذار فنية ، صاغها الكاتب باقتدار ، للتنبيه الى ما نراه حولنا ، ولا ننتاد لما اصطلح عليه العرف أو المجتمع ، حتى لا نتحول الى مجرد متفرجين .. بل يجب أن نحكم مشاعرنا وحواسنا وتفكيرنا فيها نراه .. حتى لا نخدع ، وحتى لا يستعصى شيء على التغير والتبديل لما فيه صالح البشر فى النهاية .

الهوامش :

- (١) الجميع يريحون الجائزة ابو المعاطى أبو النجا سلسلة مختارات نصوص العدد ٣ - ابريل ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٢) الجميع يريحون الجائزة ص ٩٥
- (٣) الجميع يريحون الجائزة ص ٢٢
- (٤) الوهم والحقيقة - ص ٧٥ ابو المعاطى أبو النجا قصة « العوالم والخطا » سلسلة قصص مختارة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
- (٥) رواية ضد مجهول ص ٣٢ ابو المعاطى أبو النجا . روايات الهلال العدد ٣١٢ ديسمبر ١٩٧٤ - مؤسسة « دام الهلال » .
- (٦) الرومانتيكية فى الادب الانجليزى ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى وبحد على زيد سلسلة الاثف كتاب (٥١٥) الناشر مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤
- (٧) دراسات فى الواقعية الاوربية - جورج لوكاش .
- ترجمة امير اسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢



فصل من رواية سنوات الغضب

ابراهيم الحسینی

- ١ -

منذ سنوات عديدة بعيدة ، في ليلة سوداء حالكة الظلمة وغبراء ، كانت الكلاب تهز ذيولها ، وتركض في الحواري المبللة بهاء المطر الذي هطل طوال النهار على فترات متقطعة ، والنجاح كان يعلو ويشتد .

بهتهم قرية صغيرة ، مكونة من خمسين دار طينية وخمسين أسرة — يعرفون بعضهم بعضا وتربطهم صلات القرى والمصاهرة من ناحية الأم أو الأب — حاجعين متعبين في بيوتهم الباردة ، يرتجفون من تيارات

الهواء الشديدة المتلاحقة ، والريح التى كانت تعوى وتصفر وتضرب القبور — جنوب القرية — أمام دار الشيخ عثمان ، وسط المزارع والبرك والمستنقعات التى نما على حوافها الشوك والبوص وطحالب الشط ونباتات اللوف والصبار .

ضاق الحاج مصطفى عثمان — الذى زار قبر الرسول وطاف حول الكعبة بيت الله وشرب من ماء زمزم وذبح الذبائح من الخرفان والإبقار الثقيلة ورمى إبليس بالزلط الصغير وصعد وهبط جبل عرفات سبع مرات — برحم أمه ، ترمد وقرر أن يخرج من ظلمات الرحم الى نور الدنيا ، رفسها فى بطنها المتكورة بموارة أظافر القدمين . هبت أمه من نومها تشعر بالآلم حادة تكاد تنفك بها ، ظلت تطلق أصوات استغاثة قوية عائلية ومرتاعة ، كادت توقظ أهل القرى والعزب المجاورة ، جعلت الشيخ عثمان يكف عن شخيره ، ويقفز من فوق الفرن خائفا مرتعدا ، كهن لسعته النار فى البيت ، يجرى ويدور فى الوحل وسط العتمة — يدعم عينيه بإبهاميه — خافى القدمين ، عارى الرأس ، بسروله الواسع القصير حتى الركبة ، والصديري المفكوك الأزرار . يطرق الأبواب ، يدق بكله الفليضة دور اقاربه أبناء الأعمام والعلمات والأخوال والخالات ، يقول :

— الحقونى يا ناس مراتى بينها حاتولد الليلاى .

— قوام يابت أنت وهى خالك رسمة تعبانة قوى .

بعد لحظات لا يعلم أحدكم طسالت أو قصرت ؟ عاد الشيخ عثمان يصحبه عدد من اقاربه ومعهم عابدة زيدان ولادة القرية . وكانت لحيته الطويلة السوداء تهتز ، لسانه يكاد يخرج من فمه ، صدره يعلو ويهبط ، عيونه تتقرب النسوان وهن يرحن ويجئن مهرولات فى ساحة الدار ، يدخلن ويخرجن من الحجرة المنبعث منها صراخ وانين زوجته . وكانت المصابيح الجاز قد أضيئت واشتعلت فى دور كل اقاربه ميان ناكوا من قريب أو من بعيد .

قال الراوى يا سادة ياكرام :

فى تلك الليلة يا سادة يا مستمعين : وكان الزمان غير هذا الزمان ، والأوان غير هذا الأوان ، حنام القمر فى السماء بهخوقا يطل على الحجاج مصطفى عثمان ينزلق عاريا لا يملك مليما أبيض ولا مليما أسود ، من فرج أمه رسمية ، ينشع نشيجا واهنا ، يردد صرخات قصيرة رفيعة مقطعة . تلففته عابدة زيدان بين يفيها ، ولتو نخسست ما بين فخذه — وعيون النساء تقربها — رقت زغرودة عالية مهلت الدار بالزغاريد والتصفيق والرقص والبهجة ، قالت :

— ولد يانسوان .. ولد !!

ربطت الخيط حول السرة ، قطعت الخلاص ، غسلت ونظفته من الدم بالماء الدافئ الذي غلى على حطب الكائون قبل أن تعرف هذه القرية الوابور أو البوتجاز ، كحلت العيون وموضع الحاجبين والرأس ، لفته ودثرتة في قطعة مقاش بيضاء منقوشة ومزينة بالورود ، وضعتته برفق فوق القرن بجوار أمه التي كادت تغيب عن الوعي ، قالت :
— أظن ياختي ولد .. حمد الله ع السلامة يارسمية .. يتربى في عزك يابنتي !!

خرجت من القاعة — النسوان خلفها تتدافع ، الزغاريد تعلو ترتفع وترج الدار — متهولة الى الشيخ عثمان ، حيث يقعد في ركن من المنفرة — حوله الرجال يتثابون — يمدو الله يستعطفه ويتلو اسمائه الحسنى ، بينها حبات مسجبة تتدلى من بين أصابعه واحدة تلو الأخرى ، قالت :

— ولد يا شيخ عثمان .. ولد !!

تهند الشيخ عثمان ، تهلل وجهه ، انفرج فمه عن بسمة خفيفة ، قال :

— خير وبركة ياولية .. خير وبركة

نهض الحاضرون يشدون على يده ، يهنئونه ويباركون له ، يدسون النقط من القروش والملايم النحاسية في يد الولادة .. وينصرفون ، وهو يرفع يديه الى السماء ، يحمد الله ويشكر فضله على أن أناله ما أراد ثم توجه الى حيث ترقد زوجته متعبه ومكدودة ، والفرحة تكاد تشق صدره رغم هيئة الجد والوقار وتناع الصدامة واللامبالاة الذي لبسه وجهه ، قال :

— شدي حيلك يارسمية .. حمد الله ع السلامة .

قالت رسمية مصطفى يا شيخ عثمان .

ارتدى الجبة والقبطان على جسمه ، لف العمامة الكبيرة البيضاء وتلامس قلبه خطوة مثل حبات السكر ، تذكر وغصة خفيفة في الحلق :
حول رأسه ، وبينما الزغاريد كانت تطلع في الدار ، تبدو وحشة الليل أن أملمه أربعين يوما عياء ، لن يقترب خلالها من زوجته أم مصطفى ، قال لنفسه : بس لوماكنش الأربعين يوم السود دول !! وسار الى جامع القرية حيث الفجر على وشك الانبلاج .

طوى الشيخ عثمان سجادة الصلاة التي جلاء له بها صديقه الحاج والى من بلاد الججاز بعد أن رأى بعينه وقبل بشفتيه قبر رسول الله ، وباليه شديدة تناول المسبحة من الرف ، أخذ يتلو في سره التسابيح الثلاث « سبحان الله .. الله أكبر .. ولله الحمد » بينما نظراته تدور على الرموف شارد الذهن في البضائع التي نقصت والبضائع التي نفذت ، ثم عد ٢٤٣ قرشاً وسبعة مليات غلة اليوم من البيع والشراء ، قائل لنفسه : القرشين دول على القرشين اللى فى الدار ، الواحد يركب حماره وينزل الحصين يصلى الجمعة هناك ويشترى شوية البضائع الناقصة .

كلان الليل قد هبط ، ولف القرية في عيافته السوداء ، عندما سمع — وهو في مكانه هنا بلدكان — الشيخ شحاته بأعلى ما في حنجرتة يؤذن من فوق منذنة جامع القرية لصلاة العشاء ، اطفأ ضوء الكلوب الذى كان يجيع حوله الناموس وبعض الحشرات الطائرة الأخرى ، ألقى الدكان بالضربة والمفتاح .

كانت « الرجل » قد خفت وتكاد تنقطع من ساحة السوق لولا بعض الرجال الذين ينحدرون في صمت الى الجامع الذى دخله الآن الشيخ عثمان يطوح مسبحته ذات اليمين واليسار يلغها على سبابة يده اليمنى .

تنحنج ، سعل سعل خفيفة وهو يدفع باب الدار ، الهدف منها كان اعلان مقدمه وحضوره الى أهل بيته . استقبلته رسمية باللبه الصاروخ التى تتراقص وتدخن دخاناً كثيفاً ، تناولت العمامة والجبّة من على جسمه ، علقتهما في مسمار مثبت بالحائط . لم ذيل القفطان بين فخذه ، تعد على الحصرة ، يتأمل أرواف زوجته ، أثناء انحنائها ، تحمل اليه طبليّة الطعام ، وهو يشعر بالسأم والملل منها ، قال لنفسه : رسمية من يوم ما ولدت مصطفى بقت مهلهة في نفسها وما عادتش تهتم بأى حاجة غير ابنها . طاشت يذهنه أمامه أخت الحلاج والى ، تلك البنت الطوة « المفندرة » الطويلة البيضاء المدلجة ، قال لنفسه : الحجاج والى لن يعارض في زواجى منها وسوف ينقل الى ادارة العشرة فدادين التى ورتتهم عن أبيها ، فهو مزاج وعلى ذمته ثلاث نسوان ويعلم أن الله قد حلل للرجل أربع نسوان ، وهو رجل طيب حج بيت الله يصلى الوقت بوقته ولن يقف ضد ارادة الله ومشيئته .

بعد سنوات طويلة قال الحاج مصطفى عثمان من نفس هذا المكان
لزوجته الأولى وبنت عمه روحية : أنه سيدخل على صفية بنت الحاج
عبد المال يوم الخميس المقبل .. فسقطت مشلولة .

أعدت رسمية الطعام على الطبلية . اقترب الشيخ عثمان ، وجاء
على الأرز والملوخية وطبق الثمورية وصدر الدجاجة ، بينما ظلت هي
قاعدة على بعد خطوتين أو ثلاث أمام المنقذ ، ترقب الشاي ، وتدهن
ثديها بالمر والصابون ، لتضع حداً لاستمرار الحاج مصطفى في الرضاعة من
ثديها ، رغم أنه صار يدب بقتنيه على الأرض ، ويخرج للعب مع الأولاد
أمام الدار . أزاح الشيخ عثمان الطبلية ، قال وفيه يمتلأ بالطعام :

— الحمد لله .. اللهم ماديها نعمة واحفظها من الزوال ..

لعق أصابعه بلسانه ، شرب من القلة ، تجشأه وانتزع شطاية من
الحصيرة ، يسلك بها أسنانه ، الى أن جاءت له رسمية بالطحش والابريق
النحاسي يغسل يديه وفيه . عادت وجلست أمام الطبلية لتأكل وتقرقش
ما تخلف من الشيخ عثمان ، عندها خرج الحاج مصطفى عثمان من القاعة ،
يكيكي ويثأثأ كلاماً لم يفهمه أبوه ، قال :

— شوفي الواد عاوز ايه يا أم مصطفى .

زفرت ونهضت ، قالت :

— أنت يا واد مش مهنيني على حاجة أبداً .

انات طفلها في حجرها ، أخرجت ثديها من شق في صدر الجلابية
السوداء ، أشراب الحاج مصطفى عثمان برأسه ، التقط بمص حلمة
الثدى البينة الدهونة بالمر والصابون ، مصرخ صرخة عالية رجت الدار .
ولم يعد يقترب من ثديها بعد ذلك أبداً .

— ٣ —

وقف الحاج مصطفى عثمان يشب على أطراف قديمه ، يطل برأسه
من النافذة . الشمس كانت ساطعة وبلتهنة . قال :
— يا شمس يا شموسة خدي سنة الجاموسة وهاتني
سنة المروسة .

ظلوح يده يرمى السنة التي خلفها من بين أسنانه منذ لحظات
تصيرة .

كان الأولاد يهزون أجسامهم هذا خفيفا منتظما وهم يرتلون سورة
الكوثر ، حين أشار لهم الشيخ رشدي بالسكوت ، حل الصمت المرتعش
بهمس الأولاد ، نهض من فوق الأريكة ، يرحب بالشيخ عثمان . عندما
طرق باب الكتاب وسعل سعلته الخفيفة ، قال لنفسه ، اسعد ياشيخ
رشدي هاهي الخلطة الجهنمية تسعى اليك على قدميها ، وسوف تكون
الليلة مئ تلك الليالي التي لا تنسى بل تظل تفاصيلها بشحمها ولحمها
علامات على طريق العمر .

بعد عمر طويل يتجاوز نصف القرن ، كان الشيخ رشدي ، وهو
مجزو متهدم أبيض شعر الرأس واللحية لا يقو على الحركة ، يقص
على أحفاده تفاصيل ذلك اليوم بحذائرها

قلت : أهلا أهلا خطوة عزيزة ياشيخ عثمان

وفتحت ذراعي أعلانه وأضمه الى صدرى ، وتبادلنا معه القبلات
واحتكاك الخدود واللحيتين .

قال : تصدتك في خبة عزيزة يا شيخ رشدي

حينذاك تأملت الحاج مصطفى عثمان يا أولاد ، يقف خلف والده ،
حافي القدمين ، ينظر في الأرض ، يهز اللوح الصاج المعلق بالدوابة في
رقبته ، قلت :

— طلباتك يا شيخ عثمان أنت تأمر وأنا أنفذ .

جذب ولده من يده ، عبك بأصابعه في شعره القصير ، قال :

— أود أن يفك مصطفى الخط ويحفظ كتاب الله العزيز حتى
لا يفسده الأولاد يا شيخ رشدي وسيكون لك عند الله جزاء عظيم .

عندها قلت لنفسى : حان وقتك يا شيخ رشدي ولا داعى للانتظار ،
فالتطرق مفروش أمالك ، وعليك أن تصوب على هدفك مباشرة . قلت :

— دعنا من هذا الأمر يا رجل هو سهل وهين وستنال كما ما تريد
بإذن الله .

قال :

— هات ياوراك يا رجل ولا داع لف والدوران حينذاك كنت أفكر
وإننا في حيرة من أمرى ، استحضرت نسوانى أقارب بين محاسن هذه أو
تلك ، وأقول لنفسى : عند من نسوانك سوف تبات الليلة ياشيخ رشدي
قلت :

— ما هي أخبار الخلطة الجهنمية التي تشعل النار في الأجساد
يا شيخ عثمان .

قال الراوى يا سادة يا مستعین :

في تلك الليلة مر الشيخ رشدى قبل صلاة العشاء على دكان
الشيخ عثمان ، تناول منه قرطاسا به الخلطة الجهنمية التي وعده بها .
وشهد قهر تلك الليلة يا سادة يا كرام : الشيخ رشدى وهو يدور كالثور
في القرية حتى مطلع الفجر ، ينتقل من دار الى دار ، يزار ويجار
بالشكوى ، وما من زوجة من زوجاته الأربع قادرة على اطفاء وهج
وحرارة النار التي اشتعلت في جسده .

- ٥ -

ليلة الجمعة : ليلة مقدسة ينتظرها الرجال والنساء والأولاد من
سكان بهتيم على أحر من الجبر ، تذبح الذبائح من الطيور والأغنام
والماعز ، يتصاعد في الجو بخار اللحوم والخضار والشورية ، تتذيق النساء
بالكحل والنفث وحمرة الخجل ، تضاء الكلوبات في مقام سيدى الأعسر
وسط القبور ، يأتى المغنى والمنشدون عصارى ذلك اليوم بالطبول
والدفوف والزامير على ركائبهم من الحبر ، تخرج القرية — بعد عودتهم
من الفيطن واسواق المدينة المجاورة مبكرين — لاستقبالهم بالتحيات
والأشواق والفرح والبهجة ، يدعونهم لتناول غداء يوم الخميس الذى
دائما ما يكون من اللحوم السمينة أو الظفر ، وهم يمتثلون حماسا لسماع
ذلك المغنى مداح الله والرسول وراوى قصص الأنبياء والمرسلين وبطولات
العرب الأقدمين .

بعد ذلك بسنوات قليلة جاء ذلك المغنى يحمل الى القرية نبا نفى
سعد باشا ، فوقف الشيخ عثمان في ساحة القرية يهدأ ثائرة الرجال ،
ويتهم سعد باشا بقلّة الذوق والأدب والاساءة الى اولاد العرب في اعز
مآلديهم من الشهامة والمروءة والكرم ، حين طالب ضيونا نزلوا علينا
بالرحيل من فيارنا !! ازاحة الرجال من طريقهم ، ودقوا باقدامهم الثائرة
ذلك الطريق القرابى — وهم يحملون الفؤوس والعصى — الموصل الى
عاصمة البلاد التي كانت تمتلأ حينذاك بالمظاهرات وصوت الرصاص
وجثث الشهداء .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : أحمد الخجسي

صدرت الطبعة الاولى منه عام ١٩٧٤ من دار (بروسيفيشينا) - موسكو .

وقسمه : تيموفيف ، توراييف .

ترجمة واعداد : أحمد الخجسي .

(لم يتم ترتيب الكلمات على حسب حروفها الهجائية الاصيلة ، نظرا لعدم الانتهاء من ترجمة واعداد القاموس بأكمله) .

هذا القاموس هو الاول من نوعه في اللغة الروسية ، وقد قام بوضعه اثنان من أشهر أساتذة النقد الأدبي ونظرية الادب هما : تيموفيف ، توراييف . ويقع القاموس في خمسمائة صفحة من القطع المتوسطة ، ويشتمل على شرح وتعريف أكثر من ستمائة

مصطلح نظري في مجال الادب ونظريته ، وقد راعى واضعاه ضرورة تجنب المصطلحات والمدارس والتيارات المحلية ، فاشتمل على المصطلحات والمدارس والتيارات التي تعارف عليها النقد والادب في العالم ، مهملًا ما لم يدخل في نطاق حركة النقد العامة .

ولا يفنى القاموس عن الموسوعات الادبية الكبرى ، أنها يشكل بأجزائه دليلًا وافيًا الى الادب والنقد ، ويركز في شرحه للمصطلحات على الناحية النظرية أكثر من الناحية التاريخية .

ويمكن مثل هذا القاموس ان يلعب دورًا هامًا بالنسبة لدارسي الادب في المهاد والكليات المتخصصة ، وبالنسبة لحركة النقد التي تفقد لغة موضوعية ، الامر الذي يؤدي

الى تضارب المفاهيم فنجد ان كل نقاد على حدة يستخدم تلك المصطلحات حسب ما ينهها هو فطرب ، بتقاربة ومتابعة ، مصطلحات من نوع « المنهج الاداعي » ، « الرؤية الاداعية » ، « اسلوب الكاتب » ، « لغة الكاتب » .

ولا شك ان القاموس يقدم خدمة فكرية هامة لابناء الشبان والمهتمين بالادب إذ يساعدهم في التعرف الى مختلف الاتجاهات والمدارس وأبرز الاعمال التي تملئ تلك المدارس الادبية .

هذا وتشر « ادب ونقد » تبعا اهم هذه المصطلحات .

طليعية

اصل المصطلح من الكلمة الفرنسية *Avantgarde* وتعني الصف الامامي ، ويشمل هذا المصطلح مختلف ابداعات

المسرحية . وإذا عدنا إلى المساسي اليونانية والرومانية ، وإلى مآس وليم شكسبير والمؤلفين الكلاسيكيين والرومانسيين لوجدنا أن المسرحية لديهم تنقسم إلى خمسة فصول . فيما بعد أخذت تظهر المسرحيات ذات الاربعة والثلاثة فصول ، كما هو الحال عند أبسن وتنشيفوف في مسرح القرن التاسع عشر ، بينما أخذت تقل بالتدريج مسرحية الفصول الخمسة .

تنتشر الآن المسرحية المؤلفة من فصلين فقط ، كما أصبح من الشائع استخدام كلمة « جزء » بدلا من فصل ، كما في مسرحية « المحطة الأخيرة » تأليف : أ.م. ريمارك، وكذلك مسرحية « في يوم العرس » تأليف روزوف . واستخدام الفصل الواحد على نطاق واسع في « الفودفيل » ، والأعمال الدرامية والكوميديّة صغيرة الحجم التي تقع في مشهد أو منظر واحد .

ولقد ألح كثير من كتاب القرن العشرين على فكرة أن المسرحية ذات الفصول الثلاثة (بحكم طولها ووحداوية كل فصل) تقف مائلا أمام تصوير الواقع المصاصر ، بدنياً وميكانيكياً وتمقده وسرعة إيقاعه ، لذلك دعوا إلى استبدال « المسرحية متعددة الفصول » بـ « المسرحية متعددة المشاهد » وظهرت بالفعل مسرحيات من هذا النوع مثل « إنسان طيب سيزوانا »

منسل بول أيلوار ، ونظم حكمت ، وبابلو نيرودا ، لكن الكثيرين من هؤلاء الكتاب قد تجاوزوا هذه المرحلة فيما بعد ، وفي العشرينات ارتبط المسرح بآسكار الطليعيين ، ويمكن ملاحظة ذلك في الطرق المسرحية عند بريخت وفي مسرح بيسكتاور في ألمانيا ، ومسرح مير خولد في روسيا .

وفي الأعوام التي أعقبت ١٩٥٦ تضاعف الاهتمام من جديد بالطليعية وذلك حين سادت وتغلّبت في النقد النظرة التي رأت أن أدب القرن التاسع عشر الواقعي هو وحده الجدير بأن يشكل المرجع المصائب للأدب الحديث . ولقد قامت الأشكال الفنية والطرق التي ابتدعتها « الطليعية » في العشرينات بدور هام في الفن والأدب ، لكن محاولة نقل ويمت هذه الطرق نقلا ميكانيكيا في وقتنا ، دون النظر إلى اختلاف الظروف ، تعد محاولة مستحيلة ، إلا إذا اكتفينا بتقليد ما تركته لنا الطليعية .

أخيرا ، فإن تقييم « الطليعية » بصورة صحيحة غير ممكن دون نظرة موضوعية لدورها المحدد في الحركة الأدبية والثقافية في كل بلد وحسب ظروفه .

فصل مسرحي

أصل الكلمة في اللاتينية Actus وتعني فعل ، حركة ، سلوك . الفصل — أحد الأجزاء التي تنقسم إليها

الكتاب الطليعيين الذين عرفوا بأنهم أصحاب نزعة واتجاهات يسارية في الأدب والفن في القرن العشرين . وتندرج الحركة التعبيرية التي ظهرت في ألمانيا وكذلك حركة النزعة الشاعرية بنشيكوسلوفسكا تحت هذا المصطلح . فإذا رجعنا إلى الأصل لوجدنا أن ظهور « الاتجاهات اليسارية » في الأدب والفن ارتبط أساسا بمرحلة الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) ، وببدايات نفاقم أزمة الانظمة الاجتماعية في أوروبا . هكذا أخذت تص وتتمد موجات الاحتجاج ضد الحرب وإن كان احتجاجا عاما وبجها ، وترافق ذلك مع الاحتجاج على شيق أوقوتات الحياة الاجتماعية في أوروبا التي أضلت من القيم المسادية على حساب الإنسان . وامتد رفض نمط الحياة إلى رفض أشكال التعبير الفنية ، وأدى ببعض الكتاب والفنانين إلى رفض ونيل المنهج الواقعي فترتب على ذلك أن قام الكتاب والفنانون بعملية تركيز قصوى على « الشكل الفني » ، هكذا سعى السرياليون الفرنسيون إلى تقويص « علم الكلام » ، و « علم النحو » وخلق لغة جديدة . وبالرغم من ذلك فإن الكتاب الطليعيين قد تميزوا عن غنائى « أواخر القرن » ومثل نظرية « الفن للفن » بحساسهم لقضايا بلادهم وجنابعهم الملحة .

شكلت الطليعية مرحلة مبتكرة من إنتاج العديد من كبار شعراء وأدباء القرن العشرين

تأليف برخت وتقع في عشرة مشاهد وستة فصول إضافية واستهلال وخاتمة . كذلك مسرحية « الأرسقراطيون » تأليف ن. بوجدين وتقع في خمسة وعشرين مشهداً . ولا شك أن عملية تبديل المشاهد بكثرة يتيح الفرصة لرسم بانوراما أو منظر تاريخي شامل متعدد الألوان والظلال .

طبعة أكاديمية

الطبعة الأكاديمية هي ارتقى الإنسكالم التي طبع بها أعمال كاتب ما ، وتكون مصحوبة بالدراسات النقدية التي تلقى الضوء على أعمال الكاتب ودوره وموقعه من مشكلات وقضايا عصره ، وتقسم . لطبع سيرة حياة الكاتب المقصود . ولابد للطبعة الأكاديمية أن تحتوي على كل ثراث الكاتب بشرح كافية وتضم كذلك النصوص الأصلية لتلك الأعمال ، وتتسع لتصوير علمي ودقيق لمختلف مواقف الحركة النقدية المعاصرة من أعمال وإبداع الكاتب . وتسهل مثل هذه الطبعات عمل النقاد والدارس ، ومن المؤسف أننا لا نعرف مثل هذه الطبعات في عالمنا العربي فيصبح على القارئ أو الناقد - إذا أراد الاسم بأعمال كاتب عربي - أن يبحث عن الأعمال الموزعة هنا وهناك ، ثم يبحث عن سيرة حياة الكاتب ، ثم موقف النقد منه .

أنشكال الفن

نسنجد أن موضوع الرسام أو النحات الأساسي هو إعادة خلق أنشكال الإنساني ، فلا يمكن للنحات أن يقوم بالتعبير عن الإنسان في حركته ، فنك هي مهمة وموضوع المسرح . أن الأنشكال الفنية تتعدد وتختلف بتعدد واختلاف الحالات الإنسانية ، أي بتعدد واختلاف الموضوع نفسه . ومن ثم فإن هذه الأنشكال مجتمعة ، لرسم صورة عامة لإنسان مصر معين: مزاجه النفسي ، وتفاصيل حياته ، حركته ، وشكله .

الزاوية الثانية هي طريقة ادراك الششكل الفني للواقع :

تنقسم الفنون حسب طريقة ادراكها للواقع الى فنون تمثيلية وفنون جبيلة .

تخرج - تحت مفهوم الفنون التمثيلية - كل الأنشكال الفنية التي لم تستلهم نماذجها من الطبيعة والواقع مباشرة . وإذا كان الرسام يعيد خلق النضاهة التي رآها في لوحة فنية ، كما أن النحات يجسد بالحجر جسم الإنسان الذي رآه ، فمن أين للموسيقي ذلك النغم المتسق المنسجم المعزوف في السيمفونية أو حتى الأغنية؟ أن الفنون التي لا تحاكي الواقع وإنما تعبر عنه تسمى بالفنون التمثيلية وهي فن الموسيقى ، والمعمار ، والزخرفة . بينما يطلق على فن النحت والرسم والتماثيل الفنون الجبيلة ، فكلها تعتمد بالدرجة الأولى على

يسمى الفن لادراك الواقع المحيط بالإنسان ، بل والإنسان نفسه . وتعدد الأنشكال الفنية ، فهناك الموسيقي ، الرواية ، وفن النحت ، الى آخر هذه الأنشكال التي تتميز عن بعضها البعض . فكيف لنا أن نقسم هذه الأنشكال الفنية ؟ وعلى أي أساس ؟ فإذا كان السعى لادراك الواقع من الناحية النظرية - هو القابض المشترك بين الأنشكال الفنية ، فيها يتميز كل شكل عن الآخر ؟ .

يتميز كل شكل فني عن الآخر من ثلاث زوايا ، الأولى هي موضوع الششكل الفني المعين : ويتميز كل شكل بموضوعه الخاص المحدد ويضمونه (بالمعنى العام لكلمة مضمون) فإذا نظرنا الى الأدب (الشعر، الرواية ، المسرح) فنجد أن موضوعه هو إعادة خلق جانب من النشاط الإنساني ، فيقوم الشعر بالتعبير عن الحالات والأمزجة النفسية عند الفرد ، بينما تتولى الرواية وصف حياة الإنسان في علاقته بالآخرين ، وينهض المسرح بمهمة وصف الحياة الإنسانية في الحركة . أن موضوع الششكل الفني فاصل هام بين الأنشكال الفنية ، ولذلك من المستحيل أن يجد القارئ رواية كاملة مخصصة لوصف زواج أحد الأفراد ، فهذا موضوع سر . وإذا نحن اتجهنا الى فن الرسم وفن النحت

محاكاة نماذج في الواقع والطبيعة . وجدير بالذكر أن الفنون — بشكل عام — ذات طابع مركب يتصاف فيه الجانب التعبيرى والجمالى ، وكل المسألة أن أحد هذين الجانبين يتصدر العمل ويضئ عليه الطابع الأساسى وينبأ عليه ينضوى العمل تحت مفهوم « الفنون التعبيرية » أو « الجمالية » وهكذا يمد المسرح من الفنون التعبيرية (فلم يكن المسرح موجودا في الطبيعة أو الواقع ليحاكيه الفنان) بينما « الأوبرا » و « الباليه » من الفنون الجميلة .

و في مجال الادب يمكننا أن نقول أن « التعبيرية » هي السمة الرئيسية للشعر الغفالى ، بينما « الجمالية » سمة الادب الروائى ، الذى يقوم في الأساس على محاكاة حياة الانسان .

الزاوية الثالثة هي طبيعة المادة التى يتشكل منها الشكل الفنى :

بهذا المعيار تنقسم الفنون الى : (فنون مكانية — نسبة الى المكان) ، (فنون زمانية — نسبة الى الزمن) .

في مجال الفنون المكانية سنجد الفنون التى يقوم عنصر المكان فيها بالدور الأساسى ، مثل فن النحت ، الرسم ، التزيينات ، المعمار وتنبه الفنون التطبيقية والزخرفية كمناصير مستقلة نسبيا .

وتتميز الفنون المكانية باعتمادها على مادة ما ، أما أن تكون هذه المادة ذات سطح محدد (كما في لوهة الرسم) أو ذات حجم محدد (كما في التماثيل) وفى الحالتين فإنها مادة صلبة .

في مجال الفنون الزمانية سنجد الموسيقى ، الرقص ، التمثيل الصامت ، وكلها تقوم بالتعبير عن الواقع بالاعتماد على الأداء الانسانى الى لفترة محددة من الزمن .

أخيرا يبقى فن السينما ون المسرح وهما من الفنون المركبة التى تجمع بين خصائص الزمان والمكان في وحدة واحدة ، وعلى سبيل المثال يؤلف العمل المسرحى بين التمثيل (أداء انسانى لفترة محددة — الزمان) والمشهد (المكان) ، أى أن المسرحية تجمع بين عنصرى الزمان والمكان . وكذلك فن السينما .

وجدير بالذكر أن البعض يضمون الادب — أحيانا — في مصاف الفنون الزمانية ، والصحيح أن لفن الكلمة قسما خاصا به ، سنتحدث عنه في مكانه .

حوار مع الكاتب الجزائري كاتب ياسين حول الثقافة العمالية والمسرح الجزائري

حوار اجراه : جاك الساندر
ترجمة : عائدة لطفي

تشبه أعمال كاتب ياسين رحم الأم الذي يتحد فيه ماضى الجزائر بحاضرها . أن رواياته وقصائده وبسرحياته وقصصه ومقالاته ومحاضراته وأحاديثه تعبر كلها بشراسة عن الروح المقاومة لامة وقعت عبر التاريخ فريسة لتزاع مزدوج يمثل من ناحية في الصراع القائم بين شعب الجزائر وبين النظام الاستعماري ومن ناحية أخرى بين التناقض القائم بين اشتراكية الدولة الحاكمة وبين رأسمالية تفكير السلطة التنفيذية المتمثلة في تسلط موظفي الدولة .

امتازت أعمال كاتب ياسين خلال الاحتلال الفرنسي وبعده بامتزاج نضال الشعب الجزائري بحب الكاتب لتجربة (نجمة) هو اسم بطله رواية لكاتب ياسين يتكرر في معظم أعماله (وتبدأ ملحمة الحب والحرب في مايو ١٩٤٥ حين سجن كاتب ياسين في سن السادس عشر أثر اشتراكه في المظاهرات الوطنية وأدرك حينذاك أعز وأعلى شيئين في حياته : الشعر والثورة . وعلى مدى عشرين عاما من ١٩٥٠ - ١٩٧٠ هام غريبا في عالمه ، منتقلا من عمل الى آخر : من الصحافة الى المرافء ، الى الحقول ، الى الحرف اليدوية فكان المهاجر الدائم الذي لم ينقطع أبدا طوال الرحلة عن الكتابة عن قصة حبه الكبير ، قصة الأسلاف وتاريخ وطنه فكانت كتابته بمثابة قرعة السيوف والخناجر ، واستخدام الفرنسية في كتابته خارجا بها عن المألوف ، جاعلا منها أداة قتال ضد الاستعمار الذي جعل منه هو والشعب الجزائري أبناء غير شرعيين لفرنسا .

وبعد عودته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، وأصل أعماله في الجزائر الشاعر ضد أعداء الثورة الذين سمعوا وراء منفعتهم الخاصة على حساب الشعب .

وبعد عونته النهائية من فرنسا عام ١٩٧٠ ، واصل أعماله في الجزائر بين الذين سلبهم ثوار الصالونات والاقوان المسلمون انتصارهم على الامبريالية الفرنسية . ومن هنا بدا الكاتب يطرح خلال اعماله القضايا الأساسية في الوطن العربي مثل : الهجرة ، فلسطين ، الصحراء الغربية ... الخ .

ان اعمال كاتب ياسين هي مدرسة قائمة بذاتها تستند الى الماضي العريق لكفاح شعب الجزائر وهي في الوقت ذاته صورة للحاضر المشرف الذي يحمل في طياته بذور المستقبل المشرف .

ان تبنى كاتب ياسين للأفكار الثورية الاصلية هو بمثابة المصدر الحي الذي تنهل منه الاجيال الجديدة ، ان لغته المسرحية المباشرة يدركها العاى بسهولة وتدعو الشعب الجزائري لمكافحة الرجعية بروح ثورية . حقا ان عهد حب نجة المشبوب كان جميلا ولكنه مضى وانقضى . وقد التقى جاك الساندرا بكاتب ياسين واجرى معه هذا الحديث في الجزائر وسط فرقته الكويينية .

كيف انتقلت من كتابة الرواية الى الكتابة المسرحية ومن اللغة الفرنسية الى العربية الدارجة ؟

ليس هناك في الواقع فجوة بين الرواية والمسرح ، انها وسيلتا تعبير ويتوقف الاختيار على اللحظة والظروف التي نعيشها ودن هنا يميل الاديب الى كتابة الرواية او المسرحية او الاثنين معا ، وعلى سبيل المثال لقد كتبت في نفس الوقت مسرحية « الجنة المطوقة » ورواية « نجمة » وانتهيت منهما حوالي ١٩٥٢ - ١٩٥٣ .

هل تختلف تبعا لذلك نوعية الجمهور ؟

نعم ، لكن الكاتب لا يصر اهتماما لهذه الامور في البداية ثم يدرك الادر متأخرا بعد مواجهة الصعوبات في نشر الرواية او في عرض المسرحية .

استعمال اللغة الفرنسية في كتاباتك ، هل كان من اسباب اوجه الاختلاف ؟

ان الكتابة بالفرنسية تعنى مخاطبة جمهور فرنسي او جمهور يتكلم الفرنسية ، فالأخر لا يتعلق اذن بالشعب الجزائري . حتى حصولنا على الاستقلال ، كانت الفرنسية هي سبيلنا الوحيد للوصول الى الشعب الفرنسي ولإزالة الفجوة بينه وبين الشعب الجزائري وحتى نستطيع ان ننقل اليه حقيقة الجزائر .

دفاعا عن الدارجة

وماذا حدث ابان الاستقلال ؟

تغير الوضع بالنسبة لمسألة التعبير وواجهتني مشكلة اللفة ، ففي الجزائر قليلون جدا يفهمون الفرنسية فغالبية الشعب او القاعدة العريضة منه تفهم لفتين ، الدبرية او العربية الدارجة ان سكان المقاطعات الداخلية لا يتكلمون سوى هاتين اللفتين لا العربية الفصحى .

أما بالنسبة للكاتب فالأمر يتوقف عنده على الذين يتوجه اليهم بكتابه ويرغب في التأثير عليهم . اذا كان غرض الكاتب سياسى فحصر المشكلة سهل ويختلف الأمر اذا كان غرضه جماليا بحتا . وبما انى اعيشلى حاليا في الجزائر فان القضايا السياسية وقضايا وطنى هى ركيزة كل اعمالى . ومن هنا فأتى اسمى لمخاطبة القاعدة الشعبية العريضة لان اذا كانت لنا رسالة نريد ان ننشرها فسيبلغنا الوحيد هو مخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس .

في فرنسا ايضا كنت اسمى لمخاطبة اكبر عدد ممكن من الناس والأمر كان هيسورا هناك فكل شيء متوفر من دور النشر الى الآلات وماعلى الاديب الا ان يتبع تيارا معينا وبالنسبة لى فان التيار الوحيد الذى كان بإمكانى الانضمام اليه كان تيار الطليعة الأدبية .

ان الجزائري لا يمكنه ان يستحوذ على انظار الفرنسيين واعجابهم الا اذا كان يملك اللفة ويعرف مكوناتها كما يجب ايضا ان يمتلك المصرفة الثقافية للرواية والمسرح .

كان الأمر في فرنسا سهلا للغاية اما هنا فنحن مازلنا في بداية الطريق والطريق صعب وطويل لقد استطعنا ان نتوصل لحل لمشكلة اللفة وبالتالي فان مشكلة الجمهور العريض في سبيلها للحل ايضا لكن المشكلة التى تواجهنا الآن تتمثل في المجتمع الجزائرى الذى ليس بالصورة التى يجب ان يكون عليها ومن هنا فان مسرحنا يواجه صعوبات كثيرة ويصطدم برارا بالأعداء الواعين والغير واعين للجزائر الجديدة ، هنا تتمثل كل الصعوبة في خلق شيء جديد .

ان الانتقال من لغة الى اخرى ممكن بشرط الا يفقد الكاتب الاتصال بالشعب الجزائرى وبلغة العربية الدارجة . وللأسف الكثير من الكتاب الجزائريين من كثرة استمالةهم للفرنسية ينتهى بهم الأمر الى الاعتماد عن

لغة العامة ، والعربية الفصحى التى يجهلها الكثيرون لا تعطى حكمة الحياة المتمثلة فى اللغة الشعبية التى اعتبرها المصدر الأول لآى كاتب ، أما الكثير من كتابنا هجر تلك اللغة أصبحت العودة إليها مستحيلة ، حتى أنا لم أستطع أن أرجع إليها إلا من خلال المسرح . والمسرح عمل جماعى فى الأساسى ، حينما يؤلف الكاتب المشاهد يستعين بأفراد الفرقة ، فإذا تعرض الكاتب لآى صعوبات لغوية فإن الممثلين يشتركون معا فى البحث عن الكلمات الأكثر ملاءمة . هذا الخلق الجماعى من الصعب تطبيقه فى مجال الرواية حيث تتطلب الرواية انعزال الكاتب أمام مكتبة واستعمال الأسلوب الأدبى فى الكتابة .

تلك هى الظروف التى احاطت بتطور اسلوبى ، تطور عاد بى الى طبيعتى الأولى فاستعدت من جديد بعد انقطاع طويل اللغة الدارجة التى كنت أتكلّمها فى صفرى حتى التحاقى بالمدرسة الفرنسية .

فى مسرحيتك الأخيرة التى كتبتها بالفرنسية « الرجل ذو الصندوق المطاطى » يبدو للمرء أنك تثار من الفرنسية فتعتمد الى تفكيك وتزيق اللغة وكلماتها ، هل كنت عاقد العزم آنذاك على استعادة الكتابة بالعربية الدارجة ؟

لا ، التفسير لم يكن قد تم بعد . عندما كتبت « الرجل ذو الصندوق المطاطى » كنت لا أزال فى فرنسا ولم أكن أرى أية امكانية للرجوع للجزائر ولا الكتابة بلغتها الدارجة .

تجّبت أكتب آنذاك عن فيثام بالفرنسية مما كان يسمح لى بالتفسير عن فزيد من الأفكار وفى « نجمة » كنت أكتب عن الجزائر الوطن ، أما فى « الرجل ذو الصندوق المطاطى » فقد استطعت أن أعبر عن عقائد سياسية أكثر تقدّمية ، عقائد أومن بها منذ زمن طويل .

وكان موضوع فيثام هو الذى اعطانى الفرصة لتوضيح آرائى ومعتقداتى وأفكارى السياسية بوضوح أكثر . كانت فعلا بالنسبة لى خطوة الى الأمام .

تمكنت فى مسرحيتى عن فيثام أن اقترب أكثر من الجمهور بفضل تجربتى مع جون مارى سيرو الذى أوضح لى أن المسرح ليس فقط الانبهار والافتتان ، وكانت فعلا أكثر شعبية من كل مسرحياتى السابقة ، فقد كان أسلوب كتابتها مختلفا عن سابقتها وكانت رمزيتها أقل ثقلا على الجمهور .

لقد استطعت من خلالها أن انتقل مباشرة الى المسرح السياسى ولاحظت ان قضايا كثيرة كانت تبدو لى من قبل غير قابلة للحل ، أصبحت اعبر عنها بسهولة أكثر ، لكن التغيير الحقيقى تحقق مع « محمد ، أحمل حقبتك » وسوف يتضح أكثر بعد ذلك من خلال مسرحياتى عن فلسطين والمغرب ...

ما رأيك فى الفكرة القائلة بأن العامية هى لغة الكوميديا والفصحى هى لغة التراجيديا ؟

انها تفرقة خاطئة ولناخذ الشاعر رامبو كمثال ، لقد كتب العديد من الأشعار باللاتينية ولكن هل هى هذه الأشعار التى جعلته مشهورا ؟ لا ، كان بإمكانه يكتب باللاتينية وهى لغة متينة ولكن اذا كان قد استمر فى الكتابة بها لمسعرظه أحد .

والآن يطالبنا البعض بالكتابة باللاتينية كراهبو واعنى بذلك العربية الفصحى ، العربية الشكلية المتكلفة الجامدة ، عربية الفقهاء والعلماء . ولكن هناك عربية أخرى وهى العربية الدارجة التى يحترقها البعض ... وهؤلاء يشبهون فى رأى المومياوات ، انهم لا ييغون ابد التطور ، فى حين ان اللغة تخلفها الشعوب على مدار الأيام وليس العلماء والفقهاء ، ان اللغة دائما تتجدد ، انها الحياة .

هل استعمال العربية الدارجة فى مسرحياتك الاخيرة سبب لك بعض الصعوبات فى الكتابة ؟

هناك دائما صعوبات فى التعبير (التأليف) بلية لغة كانت : فالتعبير (التأليف) هو الانتصار على تلك الصعوبة . اما فى مجال المسرح فالتأليف أسهل اذا كان ثمة عمل جماعى مشترك .

وحتى الآن اجننى احيانا ألّف بعض المشاهد بالفرنسية ثم اترجمها بعد ذلك للعربية الدارجة ، ان الفرنسية بمثابة الشكل الخارجى الذى تتخذه الفكرة أما المستمعون فيبقى عربيا وذلك لآنى اصنع امام عيني الجمهور الذى اخطبه . ان العربية الدارجة كالتأليب الذى تنصب فيه الأفكار التى تاتينى للوهلة الاولى بالفرنسية .

اذن فالتغيير بالنسبة لى يتخذ اشكالا مختلفة ، سواء بالفرنسية التى اترجمها بعد ذلك مع زملاى الآخرين ، سواء بالعربية الدارجة مع زملاى ويحدث ايضا ان ألّف وحدى الأغاني مباشرة بالعربية الفصحى .

والآن بعد مرور ست سنوات على بداية التجربة فقد اعتدت الأمر وأصبح
التأليف بالعربية أكثر سهولة .

لقد وجدت حلا أذن لمشكلة التأليف بالعربية ولكنها ليست إلا واحدة
من ضمن مشاكل أخرى ، وما زالت مشكلة المسرح في الجزائر قائمة .

المسرح .. الصرخة

كيف تبرر عدم نشر أى مسرحية من مسرحياتك بالعربية
الدارجة ؟

ان مسرحنا يطرح قضايا جديدة في خد ذاتها ولأن الأوضاع تتغير
وتتطور فإن النصوص التي عرضناها عن الهجرة في («حمد ، أحمل حقيقتك»)
وعن فلسطين في («حرب الألفى عام») تعتبر نصوصا تقريبية . انه المسرح
السياسي يتطلب تغيرا مستمرا ، فما زالت تلك القضايا السياسية متاججة
وليس بإمكاننا معرفة متى وكيف ستنتهي الأمور وكلنا درسنا الأوضاع كلها
تعميقا في نظرتنا وتحليلنا لها وبالتالي نتجدد رغبتنا في تجديد كلمات المسرحية،
أما اذا كان النص مكتوبا يصبح التغير فيه مستحيلا لأن النشر يعطيه شكلا
قاطعا ونهائيا . بإمكاننا ان نكتب النصوص وننشرها ولكن نتقصنا الوسائل
الى جانب ان ذلك يستلزم من التفرغ الكامل للكتابة في حين ان العمل مع
الفرقة يقتض كل وقتي ، فاستمرار الفرقة يتوقف على مدى الاهتمام بها
وبالذات اننا نواجه نقصا في الأدوات والطاقات البشرية فنلجأ الى تسجيل
أعمالنا لتضمن الانتشار الأسرع والأكبر لأعمالنا المسرحية والفنائية .

بمن تأثرت في المسرح بخلاف سيرو ؟ وهل التقيت بيرخت ؟

قليلون الذين تأثرت بهم . أما بالنسبة لبيرخت فلا يمكن للمرء ان يعرف
مسرحه ولا يتأثر به ولكن في الواقع لم يكن له تأثير كبير على لاتي كنت بالفعل
قد اخترت طريقى قبل ان أعرفه فقد كان من البديهي ان أعزل بالمسرح
السياسي ولأن مسرح برخت آنذاك كان مسرحا سياسيا مباشرا فقد ثبت
خطاى على الطريق الذي اخترته ، لكن بعض ما عند بيرخت يختلف عما
لدينا وفي الحقيقة أنا أخذ بكل نظرية بيرخت واختلف معه في بعض النقاط .

فى رأيك ما هو دور المسرح السياسي في الجزائر حاليا ؟

بما اننا نعيش في مجتمع يحاول التهوؤ بنفسه من جديد فان وسائل
الاتصال المتمثل في وسائل الاعلام ومختلف الفنون تلعب دورا هاما واساسيا
في خلق الوعي لدى الجمهور .

ويعتبر المسرح من أقل الوسائل الاعلامية تكلفة ومن هنا تأتي اهمية دوره حاليا .

ان المسرح الذى نقدمه يفرض تغييرا فى المفاهيم القديمة للمسرح لاننا لا نقدم عروضنا تقليدية كالفرق الأخرى . مسرحنا بمثابة نقطة تحول فى المسرح الجزائرى ، ولعروضنا طابع خاص يتميز بالحركة والحيوية والاقتصاد فى الوسائل ، ان ممثلينا على سبيل المثال يؤدون أكثر من دور فى المسرحية معتمدين على ابدال الملابس فوق خشبة المسرح كلما تطلب الدور كما اننا نعتمد على التليل جدا من الملابس والاكسسوارات .

هناك فرق جيدة من الشباب تتبع نفس اسلوب عملنا وتلقى اقبالا معقولا وتكون تلك الفرق مسرحا خاصا غير منظم ، يسمى خطأ بمسرح الهواة . ان معظم هؤلاء الشباب يؤمنون بالثورة ويسعون من خلال أعمالهم للكشف عن اعداء الثورة ، عن المشاكل الحقيقية للجزائر ، عن فساد النظام والظلم الذى يسود المجتمع ، وكلمة « هاو » لا تحمل فى معناها تلك الظواهر ، ان كلمة هاو تذكرك بفرق الهواة فى أوربا التى تدارس المسرح كهواية لا تختلف كثيرا عن هواية الصيد . اما هنا فالمسرح صرخة عالية يسمى من خلاله الشباب المنفل بالمشاكل لتغيير الأوضاع التى يضيعون بها .

ويعتبر المسرح من أقل وسائل التعبير والاتصال تكلفة ولا يتطلب كالمسنيما مصادر تمويل كبيرة ، فمن الملاحظ ان فرقة مكونة من ثمان افراد لا تلاقى صعوبة فى اقامة عرض مسرحى بقليل من النقود أو بلا نقود على الاطلاق ، فقليل من الملابس والاكسسوارات يفي بالفرض .

ولقد اتاحت لنا الآن امكانيات جديدة بعد ان تمكن المسرح من الخروج من قوقعته ومحرابه ، اذ انه فى الماضى كان مقصورا على ثلاث أو اربع مسارح فى الدولة وحيث كنا نجد دائما نفس القلة القليلة من رواد المسرح المتمثلين فى البرجوازية والبرجوازية الصغيرة . اما ايام الاحتلال فقد كان المسرح فى غاية الفوضى ولا يتعرض للاحداث الجارية ، كان مجرد وسيلة للهروب من الواقع ، اما الآن فالوضع يختلف ، ومع ذلك فمسرحنا ليس على اكبل وجه وخاصة ان الدولة لم تحدد بعد الخطوط العريضة لسياسة العمل المسرحى .

ان الدور التربوى والتعليمى للمسرح كبير جدا ، لانه قبل كل شئ وسيلة لمناهضة الاستعمار ويرتكز الدور الكفاحى فى طرح المشاكل الحقيقية للوطن . وبالرغم من مختلف المصاعب والانتقادات فان فرق الشباب تزداد كالفطريات .

أما بالنسبة للإمكانيات الجديدة فمصدرها بعض الوزارات والجمعيات
الأهلية ، بالإضافة للجهود المحلية والفردية .

هل لك علاقات بمسارح العالم الثالث ؟

ليس بالقدر الكافي ، ليست لنا في الحقيقة اتصالات مباشرة ومستمرة
بمسارح العالم الثالث وتحتصر كل علاقتنا بهم في مشاهدة عروض الفرق
الزائرة للجزائر العاصمة .

وبالرغم من أننا نجهل الكثير عن الدول المجاورة لنا إلا أننا نعلم
أن هناك في دول أخرى فرق تتبع نفس أسلوبنا وطريقنا في العالم الثالث
التي حصلت على استقلالها مؤخرا وكذلك في أمريكا الجنوبية وفي كل مكان
حيث توجد صراعات بين مختلف الطبقات الاجتماعية ، هناك أشكال
مسرحية قريبة جدا من مسرحنا . وليس غريبا أن نلاحظ تقاربا بين
أعمالنا وأعمال بعض العناصر الثورية في فرنسا وفي ألمانيا الغربية
وهم أيضا يرون أنفسهم في مسرحنا ويرون أوجدا تشابه كبيرة بيننا وبينهم .
مما يؤكد أن هذا النوع من المسرح يمثل اتجاهها عاما في العالم كله .
وبما أن هذا المسرح أصبح أداة كفاح ونضال في وجه الاستعمار فلهذا حدد
لنفسه إشكاليته الخاصة التي تتميز بالبساطة وسهولة الانتقال والليونة وقلة
التكاليف .

هل فرقتك : « الحركة الثقافية للعمال » ، هي فرقة مختلطة ؟

أنا نحارب كلا من الاحتراف والهواية ، فالاحتراف يؤدي إلى
البطالة المقتعة . عشرات من الممثلين في المسرح القومي الجزائري لا يفعلون
شيئا بالمرّة ولا يصعدون على خشبة المسرح على مدى سنين ويتلقون مع
ذلك أجورهم ، لقد أصبحوا مجرد موظفين يتلقون كل شهر راتبهم
مما أدى إلى ضعف مستوى الأعمال الفنية . كل هذا يجعل بنهاية الفن .

هل تتلقى فرقتك إعانات مالية ؟ وكيف استطاعت أن تبقى على
الساحة ؟

إنها في الواقع مشكلتنا الأولى لأننا لا نعرف إلى متى سنصمد ونبقى
على هذا الحال . أن موقفنا حاليا حرج جدا وخصوصا أن الإعانة التي
كنا نلقاها من وزارة العمل ستنتقطع ابتداء من هذا العام . أن تجاربنا

الماضية أثبتت لنا أننا بإمكاننا أن نفعل الكثير وقد قررنا على كل الأحوال أن نكمل الطريق وسنستمر في أعمالنا بكل الطرق المتاحة .
هل للموسيقى والغناء والرقص مكانا في أعمالك المسرحية ؟

تلعب الموسيقى والأغاني دورا كبيرا في المسرحيات لأنها تصل بسهولة للجمهور ولا يجب أبدا أن نفضل الموسيقى والأغاني عن المسرح فيها العناصر الكاملة للعمل المسرحي لأن الأغنية عامل مكمل للعامة . من هنا تأتي أهميتهم بإدخال الأغاني الشعبية القسيمة والحديثة في مسرحياتي ، كما أننا نؤلف بأنفسنا بعضا منها ، أما الرقص فلم أدخله بعد في عروضي .

ما هي نوعية جمهورك ؟

يمثل الجمهور انتصارنا الكبير ولناخذ كمثال مسألة اللغة الدارجة ، لقد استطعنا من خلال أعمالنا أن نفرض اللغة الدارجة ومعظم الفرق الآن لا تستخدم في عروضها الى العربية الدارجة حتى المسرح القوي الجزائري مع بعض الصعوبة والرغبة في العودة لمسرح الصفوة ولكنهم مجبرون على استخدام العامية لأنها لغة الحياة اليومية الفنية في تعبيراتها .

بدأ نشاطنا منذ ست سنوات واستطعنا أن نجذب أكثر من خمسمائة ألف مشاهد ، أي أكثر من المسرح القومي الجزائري منذ نشأته ، ويحدث أحيانا أن يجذب عرض واحد حوالي عشرة آلاف متفرج وتزداد أعمالنا الى قوى الثورة الزراعية وشباب العمال في عنابة مثلا .

اننا نخطب جمع الشباب العاملين لأن الشباب يمثل الغالبية العظمى . لقد استطعنا أن نثبت من خلال عروضنا أمام الفلاحين والعمال أن قوى الرجعية المتمثلة في الإخوان المسلمين ما هي الا قلة لا شأن لها رغم ادعائها القدرة على الارهاب ، هؤلاء العمالقة (القضايات) يفقدون هيبتهن في صالات العرض حيث يطردون في اغلب الأحيان أو يتركون أماكنهم من انفسهم ، اننا نضعهم أمام عجزهم ولكنهم يثارون منا بعد ذلك بشكل آخر . تظهر الجزائر الحقيقية وسط الجمهور ويخفى الوزن الحقيقي للشباب قوى الرجعية .

ان الناس يأتون لمشاهدة العروض المسرحية اذا خاطبناهم باللغة التي ينظرونها ونحن نحاول أن نعبر من خلال مسرحياتنا عما يدور في أذهانهم .

هل تقومون بالدعاية لعمالكم قبل العرض ؟

يتوقف كل شيء على الامكانيات المحلية ، على المزاج الحسن او السيئ للسلطة وعلى الاصدقاء الذين نجدهم او لا نجدهم . اننا نتبع عادة اسلوب المصنقات وتقوم احيانا الفرقة بعرض ساخر في الشوارع كدعاية للمسرحية ونستطيع اجتذاب كثير من الناس الذين يملون الفراغ الثقافي . وليست هذه هي مشكلتنا الاساسية وانما تنحصر مشكلتنا الاولى في اولئك الذين يرفضون هذا النوع من المسرح ويحاولون هدمه بثتى الطرق ، فكم من مرة منعنا من العرض وكم من مرة تعرضنا للمضايقات الخفية حتى نتوقف التمثيل وننتلثى من على الساحة وبالرغم من ذلك وكما قلت قبلا استطعنا اجتذاب الكثير من المشاهدين اكثر من المسرح القسوى الجزائري نفسه ولذا فقد قررنا ان نكمل الطريق ، ان الموقف سينأزم اذا توقفنا عن العمل ولكن اذا استطاعت قوة ما ان تنهى وجودنا فان هناك فرق اخرى ولن يمكنهم التصدى لكل الفرق الموجودة .

المسرح .. العمل

كيف تعرف علاقتك بالسلطة ؟

ليست السلطة كتلة متجانسة ونحن لنا اصدقاء واعدا في السلطة واذا كنا قد استطعنا ان نبقى الى الآن فذلك لان اصدقاءنا اكثر من اعدائنا ولا نقال من ذلك من شان اعدائنا ونحن ندرك تماما ان لهم اساليبهم الخفية لايفاننا . وتمثل الصعوبات التى تواجهنا كل العقبات التى تعترض طرقنا لان صياغة هذا المسرح في حد ذاته صعبة ، الى جانب اننا نقدم عروضنا مجانا وفي الاوقات الحرجة نطلب دينارا او دينارين . وبما اننا كنا نتلقى اعانات خارجية فقد تحاشينا الى الآن فرض رسوم دخول .

وبما ان الجزائر قد اختارت طريق الاشتراكية فعليا ان تعطى الثقافة مكانتها وكذلك المسرح كما يجب مبدئيا ان تستمر الدولة في مدنا بالاعانات ولكن من وكيف هذا ما لا نعرفه الى الآن .

ما هي في رأيك وظيفة المبدع في بلد يشهد تحولات ثورية ؟
ان دور اى مبدع هو المشاركة في الثورة ورغم انه دور محدد اساسا الا انه ليس سهلا .

فاستيعاب ايسر الاشياء لا يعنى انها سهلة التنفيذ . انه دور تعليمي فالمبدع عليه ان يعبر عن مشاعر الجماهير ، عليه ان يخاطبهم ويوضح لهم الحقائق وانه يسير بهم قدما الى الامام .

لماذا اتجهت في مسرحياتك لمعالجة القضايا العامة في العالم
وأهملت قضايا الجزائر الوطنية ؟

ان كل القضايا تتداخل ، لقد بدأنا مثلا بقضية الهجرة ولا يمكن ان
نتعرض لقضية الهجرة ولا نتكلم بالتالى عن الجزائر والمهاجرين
الجزائريين لان الجزائر تمثل الجذور الحقيقية لتلك القضية واذا تعرضنا
للمغرب العربي فلا يمكن ان نفعل الجزائر لانها جزء من المغرب
العربي واذا تكلمنا عن تاريخ المغرب وما تمثله الملكية المغربية وكفاح
الصحراوي وعبد القادر وعبد الكريم واذا ربطنا كل ذلك بالأحداث
الجارية فاننا لا نبعد كثيرا عن الجزائر لان كل ذلك يتعلق مباشرة بالجزائريين .
ونفس الشيء بالنسبة لقضية فلسطين ، يبدو لنا ظاهريا ان القضية
لا تمس الجزائر في شيء ولكن هناك في الواقع قضايا مشتركة ما بين
الشعب الجزائري والشعب الفلسطيني مثل قضية اللغة والحرية والوطن،
ان كفاح اى شعب من اجل التحرر سواء في فلسطين او في فيتنام او على
بعد عشرين الف من الكيلومترات تعتبر قضية الشعب الجزائرى ايضا .

كما ان عقد المقارنة يساعدنا في التوصل لمعرفة اسباب نجاح
البعض او فشلهم في الحصول على الاستقلال . استطيع ان اقول ان
القضايا العامة التى اعالجها في مسرحياتي تخص ايضا بصورة غير مباشرة
الجزائر .

وقضايا الجزائر ذاتها ؟

من الطبيعى ان نعالج مباشرة قضايا الجزائر الداخلية لكن ذلك
صعب التنفيذ لان الجزائر كتلة مشاكل . لم تدر لحظة من تاريخ الجزائر
دون مشاكل ومن هنا تاتى صعوبة اختيار نقطة البداية . اذا اردنا ان
نجمع مشاكل الجزائر في مسرحية واحدة لاستغرق منا الامر عشرين عاما
لتأليفها . الى جانب اننا يجب ان نتوخى الحرص لاننا سندخل بدون شك
في صراع مع السلطة . لنفترض اننا قدما مسرحية عن الطبقة العاملة
وظروف حياتها حاليا ، بالتأكيد ان مسرحية كهذه ستعتبر ضربة قاضية
لاعداء الثورة ولن يتقبلوها بسهولة بالذات انهم متضليون منا مسبقا
ولا يرغبون حتى في السماع معنا .

لكي نتطرق لمواضيع شائكة بطريقة مباشرة يجب ان نكون اكثر قوة
وان يكون لنا سند وهو ما سوف يتحقق مع الزمن .

هناك فرق تعالج فعلا مواضيع من هذا القبيل كقضية الانحراف
او قضية المرأة العربية ونحن ايضا بدأنا العمل في مسرحية عن وضع المرأة

العربية ، انه عمل شاق اذا وضعنا في الاعتبار صعوبة التأليف والعرض، وخاصة اذا كانت المجموعة ليست على المستوى المطلوب نجد صعوبة في اخراج المسرحية وفي ان يستجيب الجمهور . وبمجرد ان تجهز المسرحية بتحدد عرضها تباعا لحاجة الجمهور الأولية . بإمكاننا ان نكدس المسرحيات في الأراج أو ان نعرضها على بضع مئات من المشاهدين ، ولكن ليس هذا هو العمل المطلوب ، يجب ان يكون العمل على مستوى عال من الجودة وانا افضل عرض مسرحية واحدة يستجيب لها مثلت الملايين من المشاهدين عن تكريس مسرحيات لا تهم الا مئات من المفكرين . اننا لا نقدم عروضنا الا اذا دعت الحاجة اليها ، فمعرضنا ليس كالمسارح التقليدية ، انه يتميز بخصائص معينة تبدو واضحة من اسم الفرقة : « حركة الثقافة العمالية » ، اننا نعتبر المسرح كالمعمل ، لا كمهنة ولكن كعمل دائم ومتواصل . اننا لا نل من عرض مسرحية واحدة طوال ثلاث سنوات ، في حين ان المسرح البرجوازي الذي لا يهمه ان يص اعماق المشاهدين يعتبر المسرح مقامرة يعيشها المثلون لمدة شهر أو اثنين ثم ينتقلون لعمل آخر . اذا اتخذ المسرح شكلا منظما مع كل الامكانيات المتاحة والموعودة سيستطيع ان يجمع ما بين العمل الجاد المتواصل وما بين الفرق الجيدة التي بإمكانها ان تمس وجدان الجمهور العريض وتثير افكاره .

ما هو الوضع الثقافي في الجزائر بعد ستة عشر عاما من الاستقلال ؟

حدث التحول بصعوبة بالغة . لقد انتقلنا من وضع غير طبيعي الى وضع آخر ليس بعد بالطبيعي . هناك ضعف في المستوى الثقافي بل ويتدهور المستوى من يوم لآخر ذلك لأن الثقافة في الاهية بعد السياسة والاقتصاد ، في حين ان الثقافة تقترن بالسياسة والاقتصاد . ومن هنا فان قضية مكانة الكاتب وفعاليته في مجتمعه ما زالت قائمة وليست هنالك دوريات ولا وسائل تعبير كافية لادراك الوضع الحقيقي للكاتب . الى جانب اننا مازلنا نعانى من مساوئ الاحتلال الفرنسي الذي ساهم في تشويه فكر الكثير من كتابنا .

ما هي مشاريعك للمستقبل ؟

اننا نسعى بكل جهودنا لتنظيم انفسنا بشكل جديد ونأمل ان نستمر في عملنا الذي شرعنا فيه ، وان نصل الى الولايات التي تجهل اعمالنا . اننا نتطلع للمستقبل بكل امل . فالجزائر في اوج شبابه الآن ، تسمى للامام بفضل جهودنا . ومن صفات الشباب انه يامل الكثير ويحلم بالكثير والطريق ممتد أمامنا لتحقيق احلام الجزائر في البناء والتقدم .

أثارتنا.. بين التمرير والتجديد والإصلاح

د. على نبيل وهبه

التي شرعت هذه القوانين لحماية الضمءاء من سطوتهم ولكننا نبدأ بتطبيقها على الضمءاء وصغار الذنبين .

لكل لم أعجب عندما رأيت تطبيق قاعدة الفكر المقلوب هذه في مجال الثقافة والفنون ولكنني فقط أسفت كثيرا لأن تطبيق هذا الأسلوب في مجال الفكر والثقافة عواقبه وخيبة وأثارة الضارة يصعب معها بسهولة لأنها نقش على صفحات النفوس وبراءات فكرى تتناوبه الأجيال مغلوطة ومشوها .

وعندما صارت القاهرة قبيحة الوجه تبلا القذارة شوارعها وصنعت بها مياه الجارى ما صنعت مياه البحر بنينيسيا والناس لا تصدق أن هذه عاصمة حضارة السبعة آلاف عام .

تصبح الشكل بالانضباط .. وبدلا من أن نبدأ الانضباط من الأجهزة صاحبة سلطة التخطيط والتنفيذ ثم المؤسسات الشعبية ثم ينتهى الأمر بشكل طبيعى الى الشارع وبسطاء الناس ... يبدأ الانضباط من الشارع مباشرة وتنفذه أجهزة هى أروج ما تكون في صميم نظمها الى الانضباط .

وعندما نتدين يكون أول ما نفكر فيه ويدور حوله الجدل والصراع هو الشكل ... شكل اللحية أو الثوب وتجادل ونقتل حول هذه الأمور تاركين أعمق قضايا الإنسان التى عنيت كل الأديان بعلاجها ... مشكلات الصلح والحق والحرية ... ، وعندما نطبق القوانين الرادعة والمراقبة لا نطبقها على الرؤس الكبيرة

لأننا شعب محدود الموارد ونعيش فى مظهر زائف لاقتصاد الأفنياء ... ولأننا تمودنا فى سنوات الانفتاح المبهرة على أسرع الحلول وليس أهداها على المدى الطويل ، ولأننا بدأنا نعلم أن المعونة واليد الممدودة أسرع لعلاج مشكلاتنا من زيادة جهود الإنتاج وعدالة توزيع عائد هذا الإنتاج والقدرة الدائمة على تنبئه من أجل حياة أسعد وحرية أعظم وإنسانية بلا وصاية أو تبعية .

لأننا نميش هذه الحياة أصبح طبيعيا أن نفكر بطريقة مقوية نبدأ من النهايات وننتهى بالبدايات ، يعطينا الظاهر قبل الجوهر ويبهرننا الشكل حتى لو هبط المضمون .

فمثلا عندما تسود الفوضى وتهتر المعايير تفكر بسرمة فى

فكر المسئولون في حل
بالقاعدة الجديدة للفكر المقلوب
وحسب القواعد المعكوسة
وبدلا من البدء بحملة قومية
كبيرة في حجم هذه المسئولية
الحضارية ... بدلا من أن
نبدأ بتجميل بيوتنا وحواريها
وشوارعنا ومؤسساتنا العامة
ثم تكون المهمات الأخرى على
مواقع الجذب السياهي كالقلعة
والهرم بعد أن تكون قد مهدنا
الحياة من حولها فنسعد المواطن
في بيته وشارعه وشارعه
وعاصمته قبل أن نسعد
السائح بالقلعة أو الهرم .

بدانا بالقلعة رغم أن
الحواري على بعد أمتار من
هولها تعيش في مستوى
يجعل كل من يراها يشك أن
القلعة وألف قلعة مثلها لن
تقع أبداً بأن هذا شئ
يعيش على مستوى العصر
أو أنه سليل حضارة اللهم إلا
إذا كانت أهدافنا الانتفاحية
لا يمنعها إلا تأكيد الصورة
السياحية التي ندر دخلا حتى
ولو كانت من أهم ملامح هذه
الصورة المألوفة قاطلة الجبال
عند الهرم وخلفها المصرى
الحاقي القديم يفوض في روتها
ويده تحك جلده من تحت ثوبه،
أو القلعة العظيمة ذات القباب
الفضية وهي تفوض في بحر من
العمش المحطبة وأكوام
القمامة وأسراب الدباب ...
الله أعلم بالتساوي ولكن

مما لا شك فيه أن تناول الأمور
بهذه الصورة المشككية يؤدي
بالضرورة الى الوقوع في أخطاء
فاحشة مثل تسليم هذا الأثر
النفيس الى مجموعات من غير
المتخصصين للقيام بعملية
تجميل .. والخلط هنا بين
الترميم والتجميل كبير فالتجميل
يناسب الاتجاه السائد في
الفكر وهو عملية « المكياج »
السطحي الذي يعتد أساسا
على التزييف إما الترميم فبعيد
كل البعد عن التزييف فهو
تأصيل وتثبيت حقائق ومعطيات
ثقافية تاريخية .. ولا يبرر
هذا المخطط الخطيء تلك
الشعارات التي طرحت مثل
شباب مصر يجمع وجه مصر
... أبدا ... الحرس على
تاريخ مصر ... وراث مصر
.. وحقيقة إبداع الإنسان
المصرى هو المطلوب ... أن
يتولى الترميم متخصصون أكفاء
على مستوى هذا العمل
العلمي الخطير هو حب مصر
الحقيقي سواء قام به مصريون
أو خوافجات أو أى من كان ..
انهمل علمى لا يتصدى له
سوى أكفا القادرين عليه ...
حقا ننمى أن يكون القادرين
عليه هم أبناء مصر ... ولكن
أن يتم هذا العمل الخطير
بنفس الأسلوب الذى نهمل به
الكبارى وأسوار الصداق
والأرصعة وأن نسمح لكل قادر
على حمل سطل الألوان في يد
والفرشاة في اليد الأخرى أن

يتناول وجه مصر « بالتلطيض »
فهذه جريمة يؤدي إليها الجهل
ولا أستطيع أن أتصور أن ما تم
في القلعة هو عمل علمى لكنه
عمل اعلامى ودعائى بحت
أحذر من تكراره بنفس الأسلوب
في مواقع أخرى ... أن القلعة
اليوم بعد هذا التجميل الاعلامى
— ولا أقول الترميم — قد
بترت أحرفها والسبب بسيط
... أن السادة المجهلون
يفكرون بأسلوب — نقاشى
الديكور — فتكون النتيجة
اختيار هذا اللون الفضى للقباب
وأطراف المساند وهى الإجراء
العلمى في القلعة والتي تشكل
سواء القاهرة الفضية خلتبة
طبيعية لها فتكون النتيجة
الخطية والتي يحسها أى
متفوق ويدركها أى مبتدىء في
الدراسات الفنية .. هى ضياع
الشكل في الأرضية لتبائل
اللونين لون السماء ولون
القباب ولعل هذا المثال على
التمجيد والمشوائية التي تتم
بها أنشطة كثيرة في مجالات
الفكر والفن يدعونا الى أن
نفادى بالتفكير بأسلوب علمى
وأن نطرح مشروعاتنا الجمالية
للتقشاش الموضوعى بين
المتخصصين قبل أن نطبق قواعد
الفكر المقلوب هذه على مجالات
مجالات الثقافة ... ولعلنا
معا نتدارك الأخطاء قبل
وقوعها فننقد ما يمكن انتقاده في
هذه القوضى الثقافية العامة .

من عروض الموسم الصيفي لمسرح الدولة

ناصر عبد المنعم

في القاهرة: "سكة سفر" في المسرح المصري

(تيمة) موضة تزيد هذا التجاوز عمقا ، ذلك أنها تيمة قديمة قدم الإنسانية ومستمرة باستمرارها ، هي الحياة - الميلاد - الموت . وللوهلة الأولى تبدو لنا هذه التيمة مكررة ومملة ، ولكن المؤلف نجح في صياغتها على نحو شائق وممتع بتعميق الصلاقة بين هذين - واضحين في دلالتها - هما « الدابة » و « الدابة » اللتين تجتمعهما أرضية مشتركة وتشكل بهما صراما جديدا .. الفكرة ونقيضها - الفس منفصل عنها - وأنها النبات من احتشالها حاملا عوامل فنانها، أنها « الدابة » التي تولد « لدابة » وترفض أن تكون استمرارا لتريدة الموت كما تصر لها غير مكفية بنفسها وأنها طامحة لامتلاك ابنها -

النص ، عرض به الطقس موضوع التعامل الدرامي « الزار » . يتجاوز محمد القيل هذا إلى سكة سفر التي تحل فيها الدراما « الفعل » محل التأمل والوعظ والكشف وأن امتدت بعض هذه الظلال، واهنة ، في شخصية الصفي والذي يقطع الحدث الدرامي ، ثم يدفعه في اتجاهات أخرى أخرى تعمقه فعلا ، ولكنه (الصفي) يظل وافدا من خارج السياق المحكم الذي بدأ به العرض على كل المستويات . والدراما - حين تبنى جيدا - تعلق بدرجة كبيرة بعقل المتفرج وتجد مكانها في وجدانه بشكل يصبح معه اقتراب الكاتب من الصياغة الدرامية المراقبة جزءا هاما من تحقيق رسالته الإنسانية والفنية معا .. وإذا كان هذا التجاوز شيئا يصيب للمؤلف ، فإن

فادرا ما يتحقق لمسرح مسرحي مصري القدرة على خلق دراما حية مشبعة - بشكل عضوي - برؤى كاتبها وأطروحاته المختلفة ، دون المساس ببهاء هذه الدراما بأنغام أفكار المؤلف بما لا يحتمله الحدث والنسيج الداخلي للعمل .

وقد استطاع الكاتب « محمد الفيل » أن يحقق هذه الإمكانية بمقدرة واضحة وبهارة ملحوسة يتجاوز بها مسرحيته السابقة « نقة زار » والتي دفع فيها بابتكاره من طريق شخصية مقهية « الدكتور الخلف » ليواجه ظاهرة الزار ويحللها تحليلًا سيكولوجيًا وسوسيولوجيًا بطريقة النشرة الخطابية التي لا ترقى لمستوى آخر - درامي - مقابل ، وموجود في

و « محمد الصايغ » تزكده كممثل واعد ومتنوع . أما « يوسف رجائي » « زيلة » فكان كثير الخروج عن النص بشكل أثر على متابعتنا للعمل وجعله — كممثل — منفصلا عن الصياغة الكلية للمعرض .. و « سوزان حامد » « الفتاة » ممثلة محدودة الإمكانات يعوزها المزيد من التمرس والتدريب على الأداء التمثيلي والحركة على خشبة المسرح والاحساس بالإيقاع .

إن مسرحية « سكة سفر » جاءت لتسد فراغا كبيرا في الموسم الصيفي الضعيف لمسرح الدولة، ولتثبت أن الدراما القوية والراقية قادرة على أن تمس وجداننا، وتدفع عقولنا إلى صفوف الداعمين عن الحياة ، على نحو ما كشف عنها « محمد الفيل » هجبا الكثيفة ومنعها مدلولاتها في الغضب والمطامير الصادق والاستبصار . أنها — بحق — سكة سفر للمسرح المصري ، ربما تكون هي سكة السلامة .

« ناجي كليل » في خلق عرض متناف في عناصره ، متناغم في إيقاعه وسط تقابل محكم بين عنصرى الصراع الأساسيين « الموت والحياة » على مستوى المكان واللون والتشكيل والنغم الموسيقي وبفهم واع لجذلية هذا التقابل ، واجادة في توظيف العناصر الشعبية والتي تبثت في الديكور الذي صممه « مصطفى الشرتاوى » ، وفي الجوق الشعبي والتراتيم الموسيقية المرتبطة بالوجدان المصري، وفي التشكيلات الحركية و (الود) العام المقل بمرارة الصراع ، وحلاوة القانون الذي يحكمه والحامل لتباين السلم — الحياة — حيث الغضب والاخضرار .

أداء متميز وبسيط « لأحلام الجريلى » « البداية » ، وقدره واضحة « لفتحية طنطاوى » في تجسيد دور « الداية » بعمق وقوة — بالفت فيها أحسانا — ، واضافة حقيقية « لسامى مغاوى » في أدوار « الصحفي » و « زين »

المستقبل — ولكن المستقبل يلوح بالإبينة « الداية » كل لحظة ، ويتجلى واضحا في « زين » الفلاح الذى يرفض ظلم بائسات الإقطاع، وينضم للثورة عليهم ، فيرد تقيلا بإحدى الهجائن ، وتجدد أيضا في « محمد الصايغ العربى » ابن البلد « الجدة » الذى يكسب قوته من عرق جبينه ، ويرفض الدخول في السائد المنحط حيث قوانين السوق والبيع والشراء ، ويجد مكانه هناك على خط اللقاء مدافعا عن الوطن فيسقط شهيدا بعد أن يسلب كل مقومات الدفاع عن نفسه وعن أرضه .. ويترك حبيبه نبالا للندود الطالع من ركام الانحطاط « زيلة » الكتنز بالمال .. العاجز عن تحقيق حلمها في الاختصاب .. في الحياة ، وتبقى الداية والحبيبة في انتظار الحلم الغضب بدلا للمقم ، والحياة في مواجهة الموت .

هذه الصياغة المتميزة للكتاب تجانست معها حساسية المخرج

في الإسكندرية: ولاد الإليه .. وجواب

و « جواب » تأليف « ناجي جورج » والعرضان من إخراج « عبد الغفار عودة » . في مسرحية « ولاد الإيه » يلتقط المؤلف فكرة ثورية ولاعبة ويصنفها في قالب خيالي ، في زمن تضيق فيه الحدود بين واقنا المعاش وبين الفانتازيا .. وتصبح فيه التحولات التي

مسرح « سيد درويش » ممثلا لتطاع المسرح ، مثلما كان في القاهرة خلال الفترة الماضية التي غابت فيها فرق الدولة . قدم المسرح عرضين من نوع الكوميديا الاجتماعية الراقية التي تقابل كوميديا الهزل والأسفك ، وهما « ولاد الإيه » تأليف (محمد الباجس) ،

في الموسم الصيفي انتقلت معظم فرق المسرح التجارى — كالعادة — بعروضها إلى الإسكندرية ، حيث تزدهم المدينة عن آخرها بالمصاطين ويبلغ الموسم الصيفي شديدا الغلاء — فروته .. ووسط هذا الهجوم التجارى انتقل المسرح المتجول بعروضه إلى

تصيب المجتمع اقرب الى النقد المعنوية .. فالمسرحية تدور في نادى اقام اعضاؤه - ولاد الايه - مقابر فضيه لكلاهم، وهم يتحسبون من خطر يتهددهم ويتنقل في ان الاحياء ساكنى مقابر (البشر) قد ضاقت بهم المقابر ، وفروا الزحف الى مقابر كلاب اولاد الذوات .. الذين اصبح عليهم القضاة لمواجهة هذا الخطر الموقعا مع ملاحظة ان كلمة ابنة السفير الامريكى مدفونة في مقبرة ناديه .. وتبقى المسرحية وسط الديكور التجريدى للقبيرة الفاخرة لتكتنف صلاتات مختلفة ومتعددة ، تلج وتصرح .. تكت وتبتك ، يخلطها صوت « عدلى مفسرى » وادائه الوامى لافانى كتبها الشعاع المتين « هدى عيد » ، افانى مليئة بالسخرية والضحك المورر .

واذا كان المؤلف قد اجاد اختيار موضوعه الا ان معالجته لم ترق الى مستوى هذا الاختيار ، وقد أكد هذه المفارقة اداء الممثلين الضعيف والمفتقد الى الحساس والوعى فجاء ادائهم باهنا اشبه بموظف يؤدي عمله بتأقل وميل شديد ، ومن تحبس منهم وقع اما في المبالغة « جمال الشيخ » في دور (حفاة) القور او في الاندال « محمد ابو المعين » المسئول » . وهذه امور يتوقف عليها نجاح أى عرض

مسرحى . وقد نجح المخرج فى اشراكنا فى هذه المسألة الهزلية المشهد الآخر يوضح منصة المسئول فى منتصف المسرح مع اضاءة صالة المتفرجين ، ولكن ضااعت المجهودات مع الممثلين غير المتحصين ومن هنا جاءت « ولاد الايه » مشروع لم تكتل له مقومات النجاح فلم تتضافر عناصر العرض الاساسية للخلق عرضا قويا ، وجاء « عدلى مفسرى » صوتا صانقا واعيا منفردا .

والغريب ان هذه الظاهرة نفسها تتأكد بصورة اوضح في المسرحية الثانية « جواب » فعن امام نص مسرحى قوى فكرة وبناءا ، يتصرفى بسلاسة وعمق لقضية مصر الاساسية «الايه» من خلال فلاح امى «سويلم» يصله « جواب » هام ويتضح ان كل من حوله اميين ، وان تلاميذ المدارس الابتدائية لا يصرقون الف باء ، ويوم وصول الجواب هو يوم عطلة رسمية يقضيها « الاننيات » المتعلمين فى اسبوط .. وتبقى المسرحية بحس كوميدي مرتفع وراق لتعرض مهابولات الفلاحين تفسر الجواب ، رغم جهلهم ، الى ان يحضر طبيب القرية المحبط ، ويقرأ ليكتشف الجبيع ان «سويلم» مهدد بالنقل من عمله اذا لم يحضر فى موعد محدد ، انقضى وفات ! .

المسرحية صاغها الكاتب « ناجى جورج » بمهارت شديدة وقدرة على معالجة قضية مصيرية وحسوية فى مصر بأسلوب رفيع بعيد عن الجأشرة والافعال ، وللاسف تولى الممثل « محمد ابو المعين » بنزوعه نحو التهريج حيناً ، وبخطاباته المصطنعة حيناً آخر ، تولى اضعاف الحساسية التى تميز النص المسرحى . وهذا لا ينفى ان هناك من الممثلين من اجاد وهم « جلال عيسى » «سويلم» و « زينب اتور » « شفيقة » رغم صعوبة ثقيل كونها ابنة « جلال عيسى » لتقارب السن بينهما ! وكذلك مخلص البصرى « هزيل » كما كان صوت « عدلى مفسرى » يردنا بين الحين والاخر الى المشكلة الخلة :

واجهه .. ياواه
يا مفضه عينى
انت اللى خائفه القمر
ياواه بايديكى
ولا القمر ممنوع بهر عليكى
آه ياواه آه
آه يا مصر آه
وتبقى مسرحية « جواب » ايضا مشروع لم يتكلم حتى يتم عرضها فى قرى ونجوع مصر وسط اصحاب المشكلة أنفسهم ، لتحقق اثرها القليل الذى نرجوه ، والذي يليق بمسرح نشيط على وشك ان يخطو خطوات ملموسة نحو ما نتمناه لمسرحنا المصرى .

٣ مخزونات جرد.. من العطف القديم

محمد الشربيني

الذين يوكل اليهم الادوار شبك
الذاكر ، وهذا الفيلم يدخل
تحت قائمة طويلة تسمى بالفلم
الانفتاح ، حيث تدور حوادثه
بعد تغيرات البنية الاجتماعية
والتي نشأت عن التوجه
الاقتصادي الذي تبنته الدولة،
والفيلم يناقش فكرة سيطرة
واحتكار كبار التجار على
سوق الاحذية والجلود ، ولا
يبعث في سبيل قهرهم وايقاف
استغلالهم الشيطاني أو
هزيمتهم ، بل تضعب الفكرة
الجيدة بين أرجل الاعتماد
على قوى سلبية خائفة ومزعمة
لا تعرف ماذا تريد ، ولهذا
غان الفيلم يتحول الى ميلودراما
غير مقنعة ، حيث الصراع غير
واضح المعالم ، من مع من ،
ومن ضد من ؟ ، صراع لا تدرى
أي طرف يقف صناع
الفيلم ، وهو يبدأ متعلها بطيئا
لن تعرف قرب منتصفه ان هناك
استغلالي يظهر بصورة طيبة

وهو ار عصام الجبيلطى ،
ويقدم وصفى درويش فيلمه
« الفولة » عن سيناريو له ،
وتقدم نادية همزة فيلما
« بحر الاوهام » الذى أنتجته
وكتبت له السيناريو .

أسوار المدايح

يعتمد مخرج هذا الفيلم
على اسم تجارى مشهور في
المواضيع التى يختارها لقصصه
والتي تدور غالبا حول المحليين
والبطولية وتجار المخدرات ،
ويضع كل ذلك تحت لافتات
رائفة باسم الشعبية ، فتكون
أسماء اعماله هي نفسها أسماء
لاحياء شعبية : « تصبح دائما
خلفية ديكورية نقط مثل
« المايونية » و « السلخانة »
... الخ ، وتحوى في طياتها
على كل ما اصطلاح على نسبته
بالتوايل السينمائية ، فيشحن
المخرج بذلك مع عدد من النجوم

لا شك ان نجاة السينا
المصرية من سقوطها ، ان
ياتى الا على ايدي السينمائيين
الجدد ، لان مجرد ظهور مخرج
جديد في الساحة السينمائية
يمطينا الامل الكبير في عطاء
غير محدود لنضع مسيرة
سينمانا الى الامام ، ومنذ فترة
قصيرة بدأت عروض ثلاثة من
المخرجين الجدد ، وفي الطريق
الكثير منهم ، فهل يا ترى
تنبى افلامهم بجديتهم في التعبير
من الواقع ، أو تميزهم عن
غيرهم ممن سبقهم ؟ وهل هم
قوة جديدة تقف في وجه
المخرجين التجار الذين لا يعمدون
وسيلة من أجل المكسب وملء
الجيب ؟ واسئلة اخرى كثيرة
لا تتسع اجاباتها الا بمسد
مشاهدة الافلام .

يقدم شريف يحيى فيلمه
« أسوار المدايح » عن قصة
لاسماويل ولي الدين وسيناريو

(فريد شوقي) يتلاعب في اسعار الجلود ومن خلال اقراض اصحاب الدايغ الصغيرة ، يضطرون الى اشهار اقلاسهم وهكذا يسيطر هو على السوق عن طريق حصارهم بواسطة امواله ، ولهذا المحتكر ولدان ، ادهما شير (حسين فهمي) والاخر سلمى (ابراهيم الشرقاوى) وان هناك ابن احد الخلسين (محمود ياسين) الذى يدير مدينة والده فلا يستطيع مقاومة ذلك المستغل ، وهو يحب ابنة حد المعلمين (صلاح نظمي) ولكن الابن الشرير للمستغل يخطبها ، فيتعاطى الفلنس الخدرات ويذهب لقتل مستغله عند زوجته الرافضة ، فيفاجأ به ميتا بالسكنة القلبية (!!) حين وصوله ، فيتحول الى ابن المستغل الشرير فيقتل بعضها في النهاية (!) ووسط كل هذا نجد تاجرة مخدرات تساعد الفلنس على تعاطى الخدرات بدعوى الحب طوال الفيلم فلا تفهم لذلك معنى ، وهناك زوجة لابن الطبيب تعين زوجها على الرضوخ والاستكانة لابيها ، فلا تعرف لوجودها أو لوجود زوجها في الفيلم معنى ، وهناك خطيبة الابن الشرير تبعد من حبيبها الاول الفلنس بدعوى الحب واثبات الذات ، لتنتهى كل هذه الحوادث بالصراخ والدم والموت ، وبعد اطلاق كم من الشمارات الجوفاء والمباشرة حول مسئولية الدولة والاسعار والناس الغلبة ... الخ ، فتحدث كل هذه التشنجات

خلا في فهم طبيعة الشخصيات ، فلا نفهم لى سبب تصبح الشخصية شريرة او خيرة او مستكينة او حائرة او انهزامية . هكذا هي تنشأ من فراغ العقول ، ويعتمد السيناريو هنا على الحوار والثروة والمشاهد الطويلة المملة فيهبط بايقاع الفيلم نحو البسط القائل ويركز مخرجه على جلسات الحشيش والرقص الفربى ويساعد مثليه على الصراخ حيث يمثلهم الفيلم بكم كبير من المشلات الرديئات ويبرز من الممثلين فريد شوقي ومحمود ياسين وابراهيم الشرقاوى ولا يقلع حسين فهمي من التخلص من لوازمه التبهلية المكررة ، ولم لا اذا كان الفيلم نفسه لا يعطى امكانية لفهم أو استيعاب وسط التخبث الميلودرامى .

الخنونة

هذا فيلم يختلف عن سابقه ، وان كنا لا نستطيع الجزم باننا لم نشاهد شيئا له من قبل ، فسائق التاكسى الامين الذى تقع عليه ثروة من السماء بعد ان نساها احد اللصوص فيصبح بعدها غنى أمين أو شريف فيبدد بعضها ، وهي نفس حكايات على الكسار وشرفطع أو اسماعيل يس ، ولكن اللص الذى نسى الثروة هنا كان — من باب التجديد — لصا بالصفحة ، فهو قد قتل مجرما قتل زوجه قتلت زوجها (!!) والذي هو في النهاية — المقتول — والد

مصدقته الذى كان يزوره للاطمئنان عليه ، ويعود لص الصدفة ليحتال على ابنه السائق الشريف الذى لم يصبح شريفا نجيها — هكذا — لى يطلب يدها من ابنيها مهددا اياه بفصح حقيقته اذا رفض طلبه ، وهنا يتدخل القاتل الذى لم يكن قد قتل (!!) بين السائق ، والذي يتضح انه — القاتل — وراء عصاية دفعت لص الصدفة ليفعل ما يفعل ، وفي النهاية يسلم السائق المال للشرطة بعد ان ضرب اهل الحارة القاتل الذى لم يقتل (!) ويتضح من كل هذه التفصيلات انها نتاج طبيعى لتعاطى افلام الجرائم ، ولكن التبركة المركبة تحصيل التواتر القصود والتشويق المطلوب الى مسخ هيتشكوكى ابله ويركز هنا مخرج الفيلم على الترفيعات النمطية والرافضة الاجنبية الموجودة دون ضرورة هي وزوجها ، وان كان افضل من سابقه في تحكيه في ادارة مثليه والقدرة على خلق الجو النفسى للاحداث ويبرز من مثليه فاروق الفيشاوى وسيمى وجيد ونادية عزت وفريد شوقي الكثير الانتشار هذه الايام ؟

بهر الاوهام

يطبع هذا الفيلم الى شعيرة الواقع الاجتماعى الذى افترز ساقطين ، واحدة بدون سبب سوى استهتارها وتهورها ، والثانية احدى الشخصيات الفاشحات بسبب ظهورها غير

الشريف في سبيل كتابة اسمها بالبنط المصري ، أو بمعنى آخر يريد الفيلم أن يقول أن كلا الساقطين عملة ذات وجهين ، وأنه لا فرق بين الدعارة بمثلولها الاجتماعي والاقتصادي ، والدعارة الصحفية بما لها من دلالات كثيرة ، وهي فكرة لا شك جيدة ولكن السيناريو الذي كتبه المخرجة عن قصة (أقبال بركة) أساع هذا الجوهر وأخل بالسيات الفلمى تماما ، ف نحن أمام حكايتين لقناتين لا يربط بينهما أى رابط اجتماعى أو اقتصادى ، بل هو رابط هش ، في محاولة احادهن أن تعرف حياة الأخرى من أجل مجد شخصى وبنط مريض !! ، فهي - الصحفية - تذهب لقسم الشرطة بجهاز تسجيل لتجرى مقابلة صحفية مع البائسات ، تفككي البائسة قصة حياتها والتي لا تخرج من كونها تلك الحكاية القديمة المستهلكة ، من الشباب الذى غرر بها وتركها لأفظالها ، فتهرب هي من بلنتها الى العصاة التقليدية في معظم أفلامنا والتي تزعمها هنا سيدة تدبر كباريه ، ولأن الطريق الشريف الوحيد هنا هو الرقص فانها تعمل في الكباريه ، وتحب للقواد الذى اكتشفها ، وتهرب معه في النهاية بعد سرقة خرونية المملة ، فيعيشا معا ، هو يشغل الساقطات وهي ترى

المولود الجديد - رمز الأمل (1) - وفجأة يعود الفيلم الى الواقع ليجسد لنا مأساة الصحفية المبتدئة الساعية - من أجل أى بنط عريض - لارضاء رؤسائها بشتى الوسائل الحقيرة ، حتى توقع برأسمالى كبير في حيلاتها الانثوية ، فتجمله يتدخل لدى رئيس تحريرها لكى يوافق على نشر موضوع لها بالبنط المريض ، وحين نقابله يطردها - الرئيس - بعد خطبة عصماء عن الشرف والكرامة وبعد أن حول مدير التحرير المتواطىء معها في الموبيقات الى المجلس الاعلى للصحافة (1) ثم يعود بنا الفيلم الى البائسة الاولى لينتهى الفيلم والقواد وزوجته الساقطة يحظون بالآمن والرعاية بعد تطبيع العلاقات مع البوليس (1) بعد أن أوقعا بالمطبة في كمين ، ويتضح أن هذا التنكك في الحكايتين أحل بالتسلسل الطبقي والمنطقي حيث لا رابط سوى بين أزمة الصحفية والساقطة اللهم سوى الأزمة المصامة التي تشترك في مصيبتها الكثيرات ، وهي حكايات من أفلام الثلاثينات والاربعينات لا تعدو سوى تكرار لتوليفات وأفلام حسن الامام التي لا تخرج عن هذه المواضيع ، فإين وجهة نظر المرأة الكاتبة هنا ، وما هو الجديد الذى يقفه هذا الفيلم ،

الذى تركز مخرجه - أيضا - على الرافعات والارذاف والمفاه البنتل ، وتصنع معارك بين الرجال أشبه بلعب الاولاد في العارات وإن كان الفيلم لا يخلو من بعض المشاهد القوية مثل مشاهد تصاطى المخدرات ، ومشاهد البحر ، وتستعين المخرجة هنا بكتاب حوار ملهرس في كتابة الجمل الحوارية المنقطة وصاحب الباع الطويل في أفلامناية الجندي الأشهر ، إلا أنه هنا يزيد من التلميحات الجنسية ... الخ . من بذادات وادى المبطلون أدوارهم في تكرار ملل لأدوار متشابهة سابقة بوسى وحسين فهمى وجميل رائب وشويكار وسوسن بدر .

وبعد ..

أفلام جديدة ومخرجون جدد لم يلقوا أنهم طوق النجاة لانتقال السينما المصرية من الفرق في خصم الإنتفاضات والسطحية والإنذال التي يمر على بلها عواجيز السينما ، وعلى كل حال فإن الأفلام الاولى دائما لا تكون معيارا على معدن المخرج ، ول في هذه الأفلام الثلاثة نيات حسنة ولكنها لا تستطيع الخروج من المحفط القديم الذى يكبلها ، وإذا كانت الاعمال بالنيات فإن الأفلام ليست كذلك .

أدب الغد لنا قس عزلة المثقفين

« وكلمات » من البحرين

يوسف أبو ريه

ما يطمح اليه هو أن ترى العالم كما هو في موضوعيته وحركته المحكومة بقوانينه الخاصة وكأنه ضاق بكل أدراك الابتزال التي تطرحها على العالم أوهاينا وأهواننا وأنماطنا الفكرية المتحجرة وناق الى أن يمد للعالم نشاطه وعريه النفس وحضوره الحقيقي بخشونته وصلابته وإتقانه الهادئ الصوت .

وكما أهتم العدد بتعريفنا بكتاب مصرية جديد نقد على أيفتا بتقديم كاتب من أمريكا اللاتينية هو أوجستو روبايسطوس نيترج له أحمد حسان حديثا صحفيا نقلنا عن

من صحيفة الياس الإسبانية يحدد فيه الكاتب مفاهيمه الجبالية ويتحدث عن تجربته الهادرة بنار إبداع جديد يقود العالم الى مناطق سرية لم يعرف عليها من قبل . كما ترجم له قصتين قصيرتين هما « جسد مسجي » و « حكي حكاية » .

وفي العدد قصص لمزت هابر وجاير النبي الهلو ويوسف أبو ريه وقصائد شعرية لأحمد صالح ومحمد خلاص ودراسة لأحمد نرجس حول رواية « اللجنه » لصنع الله إبراهيم

من التعريف بمفهوم المزللة مروراً بالعوائق الموضوعية التي تؤثر في عزلة المثقفين والتأثيرات المختلفة التي تفرضها فاعلية الحركة الوطنية (سواء بالمد أو بالجزر) على عزلة المثقف حتى ينتهي الى موضوع عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينيات بشكل خاص فيقول : وبالرغم مما حدث - في هذه الفترة - كانت العناصر الوطنية والديمقراطية تحاول تعريف الجمهور بالنتاج فني وفلسفي وفكري مبدع جداً ومتقدم جداً وعرفت في مصر نماذج كثيرة من المسرح المتقدم والروايات أيضاً وتم طبع دواوين وكتب متقدمة فنياً .

و « أدب الغد » في المصد الثاني أعادت تقديم ملفات من كتاب جدد مما يكثرنا بتجربة « جالري ٦٨ » التي ساهمت في التعريف بجول من الكتاب فتقدم « أدب الغد » للكاتب أحمد النشار من خلال ست قصص قصيرة ودراستين نقديتين لخالد الجويلي ومحمود عبد الوهاب ويحاول الناقدان الاقتراب من عالم النشار وتلمس وجه تجربته الفنية فيقول محمود عبد الوهاب : إن الكاتب يتوارى عن قصصه فلا تلمح فكر أو عاطفة أو انفعالا وكان

صدر العدد الثاني من « أدب الغد » وهي واحدة من أبرز الكتب الأدبية غير الدورية التي انتشرت في الفترة الأخيرة والتي فرض وجودها على الناخب هذا الحصار المضروب على الثقافة المصرية الحقيقية على مدى حقبة السبعينيات جاء صدور « أدب الغد » تويجاً لجهود سابقة ، مع « خطوة » و « مصرية » و « الثقافة الوطنية » و « موقف » وغيرها من الكراسات التي ازدهرت فغطت أرض الوادي من أقصى جنوبه الى أقصى شماله تحضن الأدب الجديد والرؤى الجديدة فلا تفقد الخط ولا تسقط في شبك التفتيل .

بدأ صدور « أدب الغد » في أبريل ٨٣ واحتوى العدد الأول العديد من الأعمال الأدبية في القصة القصيرة وفي القصيدة (نصفي وعامي) وأعادت فتح النقاش حول مفهوم الواقعية الاشتراكية وكيف تم تمثله في أدب الستينيات كما فتحت النقاش مع التيارات الأدبية الأخرى ، فتحدثت عن تناقضات المفاهيم الجبالية منذ جماعة اضاءة ٧٧ وما هي في العدد الثاني تثير النقاش حول موضوع هام وحيوي وهو « عزلة المثقفين الوطنيين في السبعينيات » فيحدث إبراهيم فتحي عن هذا الموضوع بسدأ

ودراسة لبوريس سوشكوف عن تاريخ الواقعية لرجبها سعد الميشاوي .

الآن فقد تعددت الكراسات غير الدورية مما يجعلنا نطرح السؤال الملح هل — بالفعل — حققت دورا متميزا عن الثقافة الرسمية المطروحة ؟ وهل استطاعت كل كراسة أن تشكل لنفسها ملامح متميزة ؟ ثم أخيرا هل نجحت في خلق تيار مفاهيمي يجمع حوله كل الكتاب الوطنيين وهل نجحت في أن تصبح منبرهم الراسخ ؟

أسئلة كثيرة لابد من إثارته في كل حين لتصلب هذه الكراسات عودها ولتستمر في تادية دورها الخلاقي في تقديم مبدعين جدد لتوسيعهم رؤى نقدية جديدة .

كلمات

••• تعودنا أن نلتقي بمجلات العالم العربي فنشتم منها رائحة النفط فالطباعة فخيمة والكتابات في بعضها هزيلة نسد فراغات الصفحات البيضاء كما تعودنا أن تقوم هذه المجلات — في الغالب — على كتاب مصرين .

ولكن هذه المرة نلتقي بمجلة متواضعة الإمكانات تطالب بعون المهتمين بشؤون الأدب ونحن الجادين نقوم صفحاتها على كتابات أبناء بلدها وإن كانت تهديدها للكتاب العرب في كل مكان لا لأنها تدفع أكثر وإنما تدميها لهذا الثبنت الذي يريد أن يلمو ويفسر باتجاه النور . فمن البحرين ثانيا المجللة الفصلية « كلمات » على رأس المترفين عليها الشاعر قاسم حداد . يصدر العدد الأول فيحدد الهام بافتتاحية هي دعوة

للافتتاح الأدبي والفكري على مختلف التيارات والمذاهب الأدبية المتوازية مع الإحساس الإبداعي الأصيل وهي خروج على أشكال الوصلية وتميز للالتجساة الجعاعي المتالف بارئا من عناصر الحسرة والتكوص والاحتياط وهي أيضا دعوة للمشاركين في بناء نقابة جديدة لكل المأخوذين بهاجس الكتابة وأرق المستقبل والحلم .

و « كلمات » أخيرا ميدان لاختيار الأفكار والإساليب ونسج لتشفيل الخبرة في مجال الأدب والفن .

الآن فإن الواقع البحريني كما في كل الاقطار العربية اختلطت عليه قيم النقد الأدبي والعناصر الحضارية بقيم الاستهلاك وعناصر الانحطاط وأصبح الكلام في الثقافة والأدب ثوبا لا يدخل في برامج التنمية ومن هنا لابد أن توجد « كلمات » كما وجدت غيرها من المجلات الأدبية والفنية التي تجعل الحلم والامل والإمكانية فائز « كلمات » من هذا ؟ عدد واحد لا يكفي للحكم لكن الموضوعات المنشورة مؤشرات دالة هناك الدراسات الأدبية — « حدود الجانبيية المضطربة » لإبراهيم عبد الله فليوم و « مستويات الرمز وفاعليته » لمعوى المهائمي و « عن تقاطع الأزمنة » لأحمد بنيس و « الشعر والتشظير للشعر » لعز الدين المناصرة .

وهناك قصائد شعرية لقاسم حداد وزاهر القاصري وحيدة خميس . وقصص للأجيال الأدبية المتعاقبة « أحمد سلمان كمال — أمين صالح — خلف

أحمد خلف — منيرة الفاضل — عبد القادر عقيل » . والمترجمات « ماجريت .. السوداء الى الجوهر المفايض للأشياء » . من أ.م. هياثير .

وشهادات أدبية لقصاصين وشعراء عن تجربة الكتابة عندهم — كيف بدأوا وكيف عانوا فعل الإبداع ؟ وما النتائج التي توصلوا اليها في نهاية التجربة ؟ فيتحدث محمد عبد الملك — قاسم حداد — عبد القادر عقيل — علي الشراقي — أمين صالح . فماذا يقولون ؟

الشاعر قاسم حداد يقول عن الشعر : هو هواء الزمان هو بوصلة الوقت وكل شعر لا يصوغ وقته ولا يبتكر مناخه يتخلف عن حركة التاريخ والشعر لا يهتم كثيرا من الذين يرغبون في الاسترخاء الذي يسترخي سيتركه الزمن ومن يرغب في الاسترخاء عن الشعر فالشعر ضد الاسترخاء يشتي أشكاله .

والمقاصي عبد القادر عقيل عن القصة القصيرة يقول : هي فن اللحظة الوبشة التي تسطع فجأة في قلب الظلام فتبتدي للعين الكثير من الأشياء التي كانت متوارية القصة القصيرة هي محاولة للكشف عن الاعماق البشرية للولوج الى الداخل والوصول الى القاع .

هذه بعض وجهات النظر وهذه « كلمات » تبديدها .. فليكن حوارا مخلصا بين كل البهيمين المصرب ولنتسرع الى كلمات الحقيقة والوضوح لتطوير أدوات التعبير وصل أساليب الكتابة الفنية .

«الفجر الأدبي» في الأرض المحتلة

تسندى شوملى وهى محاولة
لاقتراح نظام عربى يضع رموز
للأصوات العربية تهدف الى
بيان الملامح الإضافية للصوت
والتي لا يمكن أن تظهر في
الحرف الواحد .

« محاولة في فهم الإيقاع »
مقال لأحمد عبد المعطى حجازى
يطرح فيه بعض المفاهيم الهامة
في اجابة على أسئلة هامة
مثل : ما هو الإيقاع ؟ وهل
التكرار هو جوهر الإيقاع ؟
ويذهب الى انه لا فرق كما
يقول « ابن فارس » بين صناعة
العروض وصناعة الإيقاع ،
بل ان الإيقاع عنصر مشترك في
فنوننا العربية كلها ، مادامت
تعتمد على تكرار الوحدة ،
سواء كانت هذه الوحدة مقطعا
صوتيا أو حركة جسمية أو
مساحة لونية . وان التكرار
عنصر جوهري فيه ، لكنه
ليس كل شيء ، الا اذا كنا
نتكلم عن الإيقاع بمعناه الكمي ،
أو بمعنى الوزن بالذات ،
وليس كل موقع موزون ، فنثر
« طه حسين » ملء بالإيقاع
دون أن يكون موزون . وتقاسيم
المود والقانون والنأي زاخرة
بالإيقاع وهى ليست موزونة .
ذلك لان هناك نوعين من
الإيقاع : نوع كمي ظاهر ،
ونوع كيفي مستتر .

واستبداد الحكيم وبطشه ومن
أملتنا ترجمة « روحى الخالد »
لأعمال فيكتور هوجو ..
وترجمة خليل بيديس لروايتي
« ابنة القبطان » و « القوقازى
المولهان » عن الروسية . وقد
كانت هذه الترجمات من
الثقافات الأخرى بداية الطريق
نحو الإبداع والانتاج المستقل ..
وقد مائت فلسطين في هذا
سائر الاقطار العربية . ثم
تبغى الدراسة في رصد المراحل
التالية للترجمة من تقليد
ومحاكاة للرواية الأوربية الى
مرحلة الإبداع المستقل ،
وتتناول نماذج من الرواية
الفلسطينية بدءا من أول عمل
روائى جدى (بمفهومنا الحالى
عن الرواية) في تاريخ الرواية
الفلسطينية ، وهو « مذكرات
دجاجة » للكاتب الكبير « اسحق
موسى الحسينى » ١٩٤٣ والتي
قدم لها د . طه حسين . وهى
محاولة فكرية لايجاد عالم أفضل
كما تناولت روايات لجمال
الحسينى انطلت طابع الثورة
على المحتل ، وميزتها روح
رومانسية هائبة تنفخت في
أعناقها ، وتلك سمة طبعت
الكثير من روايات تلك
المرحلة .

كما ضم العدد دراسة عن
« الإبداعية الصوتية » للدكتور

في سبيل حركة أدبية
فلسطينية تقدمية تتجاوز ظروف
المرحلة ، وتحقق الانتشار
الواسع لأدب الأرض المحتلة
في كل مكان والتواصل مع
الحركة الأدبية والعالمية تصدر
مجلة « الفجر الأدبي » التي
يرأس تحريرها الشاعر « على
الخليلى » .. وقد وصلنا
مؤخرا العدد (٤٦) ، يليه
١٩٨٤ يميزه الجهد البارز في
اعداده حيث ضم دراسات
ومواقف ، قصص وحكايات
وشعر ، حوارات ، تراث ،
مع الكتب ، مدارات بالإضافة
الى أخبار أدبية عديدة .

دراسات

من الدراسات ضم العدد
دراسة « على هامش الرواية
الفلسطينية » الفصل الثانى ،
وفيها يستكمل الباحثة عزت
الغزاوى ما عرضته في الفصل
الأول من تتبع بداية ظهور
المطابع المختلفة أنهاء فلسطين
في بداية القرن العشرين ،
والنتيجة الحتمية لذلك وهى
تعدد المجالات والجراذ ..
ثم كيف بدأ الشباب الفلسطينى
في ترجمة الروايات العالمية التى
تتناول مشاكل اجتماعية قريبة
من تلك التى يواجهها
الإنسان الفلسطينى كشبكة
الفقر والتمايز الطبقي البغيض

وبالمدد ايضا مقال عن « ماجد السعيد .. شاعرا » كتبه موسى علوش وفيه يصفنا بالشاعر ويقدم عرشا سريعا لشعره الوطني مبينا كيف يفسح فيه العجز العربي وارتباط الانظمة العربية بفلك امريكا التي تقف وراء كل ما يحدث .

✻ مواقف .. ومدارات

ضم باب « مواقف » مقال « أين اللحم في مائدة المبيدى وعود ؟ » وفيه يتناول بالمناقشة والتطبيق المجهود القصصية للكاتب « يوسف طاهر المبيدى » (أنا المثلث .. أنت !!) الصادر من وكالة أبو عرفة ١٩٨٤ ، والتي ضمت عشرون قصة قصيرة انتقى منها الباحث نماجا ، في محاولة لاستفراء النواحي الفنية فيها .

وفي « المدارات » كتب « حسن ابراهيم جبريل » الى « فسان كنفاني » نشهد أنك لن نزارقنا ، بمناسبة الذكرى السنوية لاستشهاده الكاتب والناضل الفلسطيني ، وهي الذكرى الثامنة والاربعون لجلاد شهيدنا فسان كنفاني « سلايا ايها النبي المذبح بالفرح والشمس والبنادق الطيبة » .

✻ حوارات

تضمن المدد حوار مع الكاتب الألماني « رايز كيرندل » أجرته معه الصحافية « اوريولا بيترايث » عن روايته « قصية مهمة » وفيه يتضح موقفه من

نضال الشعب الفلسطيني حيث تدور أحداث روايته في لبنان وسورية ، وتعكس معرفة جيدة بحياة الفلسطينيين . وحوار آخر مع الناقد والروائي والشاعر الفلسطيني الكبير « جبرا ابراهيم جبرا » اجراه « عيسى السعيد » في لندن وهو حوار هام عن فن الرواية والمهاتم التاريخية المطروحة عليها .

شعر .. وقصص وحكايات

احتوى المدد قصائد للشعراء : عبد الناصر صالح وهي قصيدة « من الموت واثياء اخرى » مهداه (الى معين بسيسو الشاعر المناضل) وقصائد لجمال مغوار - يوسف حامد - محمود خليل حمد - مصطفى مراد - المتوكل طه ، وفي باب قصائد من كل ارض وردت نماذج مختارة من شعر المقاومة الفيتنامية بالاضافة الى « نافذة » وضمت قصيدة « الف ياء » لعلى الخليلى . بالاضافة الى قصص وحكايات للادباء تيسر صفدى - فكري خليفة - احمد هبى - زياد صفورى ، وصورة قلبية للدكتور صابر محمود حسين .

تراث .. وكتب

في التراث الشعبي جاء مقال عن « جفرا » بقلم عمر عطاونه وفيه يتناول بعض بعض الأقوال التي تقال في (جفرا) ، ومماها في اللغة ولد الشاه ، وتعنى في الادب

الشعبي الفلسطيني مسفرة السن ، يقدم الباحث بعض ما يقال فيها - جفرا - على لسان الانسان الفلسطيني الذي يبذل اليوم كل غال ونفيس في سبيل وجوده ووجود هذا التراث .. انه تاريخ عريق سيقى دوما مشعل هداية لأبناء هذا الشعب اينما وجد ، وسيكون سلاها فعلا في يده من أجل التحرير والعودة .

ومع الكتب تعرض لنا مجلة كتاب « الثني وغرمون : الحركات الاسلامية في مصر المعاصرة » تأليف جيل كيل .. وفيه يتتبع المؤلف الحركة الاسلامية في مصر وتحولاتها منذ حوالى ثلاثين سنة ، جميعا انطلاقا من تأسيسها : جمعية الاخوان المسلمين التي اُقتل مؤسسها ومرشداه حسن البنا عام ١٩٤٩ وحتى الآن .

كما ضم العدد مجموعة من الاخبار الادبية والفنية كان أبرزها خبر عن تضامن الفنانين التشكيليين في الضفة وقطاع غزة مع الرسام المعتقل « غنى غبن » ، عن تنظيم يومنا تضامنيا بقاعة مسرح الحكواتى - النزهة - في القدس .. وقاموا بعرض لوحاته وبيعها للجمهور ورصد ريعها لصالح أسرة الرسام المكونة من زوجته ولبناتيه أطفال ، والرسام المعتقل من مخيم « جباليا » فلسطين غزة .

ان « الفجر الأدبي » كصوت متجيز وفعال ، تخطو خطوات واسعة في سبيل حركة ادبية فلسطينية بتقديمه .

تقرير عن المؤتمر العالمي السادس عشر للإتحاد الدولي للغات والآداب الحديثة

د. منى أبو سنة

أوليبياد فكرية وثقافية
وأكاديمية . ثم استعرض
تاريخ انشاء أكاديمية العلوم
المصرية عام ١٨٢٥ بهدف
تدعيم وتطوير اللغة والآداب
المصرية . واستضافت
الأكاديمية الإتحاد الدولي
للغات والآداب الحديثة في
مؤتمره العالمي الأول عام ١٩٢١
وكان موضوعه التاريخ الأدبي
الحديث ، أو بالتحديد ،
تاريخ الفكر في الأدب . ثم
عرض رئيس الأكاديمية لعلاقة
اللغة بالقائمة باعتبار أن
اللغة ظاهرة حضارية مواكبة
لتطور الأدب . فأكد أن اللغة
قدرة كامنة في العقل الإنساني
ومتوارثة ، وأن المهارات
اللغوية والتعبيرية تتكسب
بالتعليم والممارسة . ثم أشار
إلى بعض التجارب الميدانية
التي قام بها فريق من
العلماء أثبت من خلالها
وبالأحصائيات الواضحة أن
المرأة ، وبالذات المرأة الريفية ،

١ - مشكلات النظرية
والمنهج .

٢ - الرؤى التاريخية .

٣ - مشكلات معاصرة .

٤ - مشكلات أقلية .

وقد انعقد المؤتمر في
أكاديمية العلوم المصرية
حيث ألقى رئيس الأكاديمية
كلمة في مفتتح الجلسة الأولى
أشار فيها إلى الدور البارز
الذي تقوم به الدول النامية
في أحداث توازن بين الكتلتين
الشرقية والغربية مما يساعد
على تمهيق الصوار بين
الثقافات المختلفة . وأشار
كذلك إلى نجاح القائمين
بتنظيم المؤتمر في تجاوز
الضغوط السياسية وإشراك
العلماء من كل أنحاء العالم،
في الوقت الذي فشلت فيه
الدورة الأولمبية الرياضية
في تحقيق هذا التجاوز ،
الامر الذي يسمح لنا بأن
نعتبر هذا المؤتمر بمثابة

عقد الإتحاد الدولي للغات
والآداب الحديثة مؤتمره
العالمي السادس عشر بمدينة
« بودابست » عاصمة المجر
في الفترة من ٢٢ إلى ٢٧
أغسطس ١٩٨٤ . كان العنوان
الرئيسي للمؤتمر « التنوع في
اللغة والأدب » والعنوان
الفرعي « المضمون اللغوي
للغات والتنوع في الشكل
والوظيفة الأدبية واللغوية » .

حضر المؤتمر ثلاث مائة
مشارك من أربعين دولة من
مختلف قارات العالم . وهو
أول مؤتمر من هذا النوع
يعقد في دولة اشتراكية منذ
الحرب العالمية الثانية . ومع
ذلك فليست هذه هي المرة
الأولى التي انعقد فيها هذا
المؤتمر في بودابست ، فقد
كانت المرة الأولى عام ١٩٢١

وقد ناقش المؤتمر الموضوع
الرئيسي من خلال أربع قضايا
تناولتها الأبحاث :

تمتلك قدرة التعبير اللغوي عن أفكارها ومشاعرها تفوق قدرة الرجل ، ولكن هذا التصوق يزول بفضل نظام التعليم الذي يساوى بين قدرات الرجل والمرأة وبذلك يطمس قدرات المرأة الطبيعية ويوجهها توجيهها اجتماعيا .

ثم أتى رئيس الاتحاد الدولي للغات والأدب الحديثة كلمة عن « العلوم الأدبية في العالم المتغير » . وأحرب من غبطته لإجتاع ثلاث مائة عالم من أربعين دولة في عالم اليوم المتضارع وأشار الى الدور الذى يمكن أن تؤديه اللغة والأدب لتدعيم العلاقة الضوية بين هؤلاء العلماء للقضاء على الصراعات الدولية ونشر ديمقراطية المعرفة . وكانت الفكرة المحورية في كلمة رئيس الاتحاد هي عملية الأدب أو ما أسماه بنشأة « العلوم الأدبية » كنتيجة لتكاثر المناهج والنظريات وبزوغ الثقافة الجماهيرية . وأوضح أن نشأة العلوم الأدبية ينبغي أن تتم عن طريق المنهج الخارجى أى من العلوم الإنسانية مثل علم النفس الاجتماعى ، التحليل النفسى ، الفلسفة ، علم الاجتماع وعلم اللغة . ثم استعرض النظريات المصاصرة من النيبوية الى ما بعد النيبوية التى تعالج النصوص الأدبية بمعزل عن الواقع الاجتماعى . ثم عرض لعلم الهرميوطيقا أو علم تأويل النصوص القسالم على التأويل الفلسفى للنصوص

الأدبية ، وقد نشأ كفرع من علم الجمال . ثم جاءت الماركسية وأثرت هذا العلم وذلك بأساقها البعد التاريخى الى البعد الجمالى في تحليل النص الأدبى . وهكذا أدى تعدد المناهج الى نقلة كيفية من التاريخ الأدبى الى العلوم الأدبية من خلال التداخل بين العلوم . ثم قال أن الأدب باعتباره مؤسسة اجتماعية هو أحد أشكال القوى الاجتماعى والإيدولوجيا . وعلى ذلك ينبغي تحليل النص الأدبى باعتبارهما جمع للفرد والمجموع ثم أشار الى منهج سارتر الذى يجمع ما بين الفلسفة والتاريخ الاجتماعى وعلم النفس الاجتماعى من أجل تفسير الميكانيزم الخفى فى العمل الأدبى والذى يكشف عن العلاقة بين الفرد والمجتمع وفى ختام كلمته أشار رئيس الاتحاد الدولى للغات والأدب الحديثة الى مستقبل الدراسات الأدبية القائمة على « العلوم البيئية » ، أى التى تجمع ما « بين » العلوم الانسانية ، وتنبأ بنشوء ما أطلق عليه لفظ « الحساسية الجديدة » متأثرة بروح العصر الذى يتسم بالعلم والتكنولوجيا والدراسات المنهجية . وسوف تؤدي هذه « الحساسية الجديدة » الى عملية الأدب التى تستند الى تطبيق المناهج العلمية في تحليل النصوص الأدبية . ثم بدأت جلسات المؤتمر وتفرعت الى لجان رئيسية ولجان فرعية . تناولت اللجان الرئيسية الموضوعات

الآتية : اللغة والأدب في المجتمعات المتغيرة ، ملاحظ عن نظرية الأدب ، مفهوم التغير في الأدب ، تفسير التغير في الأدب ، ' المنظور التاريخى للغات والتغير في الأدب .

في اللجنة الرئيسية ألقى المحاضرة الافتتاحية الأولى الناقد والمؤرخ الأدبى المعروف رينيه ويليك مؤلف كتاب النظرية الأدبية الذى ترجم الى اللغة العربية (وقد صادف افتتاح المؤتمر عيد ميلاده الواحد والثمانين) . وكان عنوان المحاضرة « التغيرات الحديثة في النقد الأدبى » استعرض فيها جميع الاتجاهات المصاصرة في النقد الأدبى الأوروبى والأمريكى ابتداء من بنويو دى سوسير ومرورا بنظريات ديريدا من التفكك ونظرية ريتشاردل عن سيكولوجية النقد الأدبى ونظريات جون مارت من موت الأدب ومعظمها يركز على التكنيك دون المضمون . ثم أشار الى دراسات النقد الانثوى عن المرأة التى بدأت بأجواء رواية « الصحوة » التى كتبها الروائية الأمريكية كيث شويان في نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٩) ، التى يعتبرها النقاد مفجرة للقوى الانثوى في مجال الدراسات الأدبية ، وأشار رينيه ويليك الى أن التغيرات الأدبية المعاصرة تشكل علاقة جدلية بين الاتجاه العقلى والفكرى الذى يستند الى المنهج العلمى والاتجاه اللاعقلانى الذى

يستند الى الاسطورة . يمثل النصار الاول في نظريات الهرميوطيقا القائمة على التاويل الفلسفى للنصوص الادبية والمنهج الماركسى الذى يستند الى التاويل التاريخى. ويمثل التيار الثانى البنيوية التى تبذ المنهج التاريخى .

وفي اليوم الثانى للجان الرئيسية أقت منى أبو سنة (مصر) المحاضرة الانتاجية الثانية عن « اللغة كثقافة » ينطوي البحث على شقين : شق نظري وآخر تطبيقي . يتناول الشق النظري مفهوم اللغة ونشأتها وتطورها وعلاقتها بنشأة الحضارة من خلال عرض تاريخى ونظري . والفكرة المحورية ، في هذا الشق ، تدور على أن نشأة اللغة ترتبط بنشأة الحضارة . ففى العصور البدائية ، حيث عاش الإنسان في وحدة تامة مع الطبيعة ، يتكيف معها ، ومحمكاً بها تفكحه الطبيعة من طعام أن وجد عاش عليه وأن لنعم انقضى . ثم واجه الإنسان « أزمة الطعام » التى أدت به الى تفلّة كيفية ، من عصر الصيد الى المجتمع الزراعى ، فاتجه الى ممارسة العمل اليدوى الجسمى معتدداً على عضوين هما اليد والحجرة بهدف التحكم في الطبيعة وتغييرها لخدمة احتياجاته . ومن خلال العمل الجسمى وصل الإنسان الى مرحلة الكلام لتلبية حاجة ضرورية للاتصال والتفاهم . ومع تطور العمل ونشأة

المجتمعات انفصل الإنسان عن الطبيعة وتحول من التحكم في الطبيعة الى ابتلاكها والسيطرة على الآخرين . ومن خلال نشأة الثقافة في المجتمع كنتاج المكثي الكلام والتجريد ظهرت اشكالية النبات والتفنى في اللغة باعتبارها تجسيدا للثقافة يجمع ما بين المنتجات الثقافية والفكرية والمادية وبين نشأة الحضارة ، وبالتالي تصبح اللغة كائنا حيا متطورا ، متغيرا ومغرا في آن واحد . ولكن تطور اللغة يستلزم التحكم فيها ومن هنا نشأ علم الهرميوطيقا أى علم تاويل النصوص تاويلا فلسفيا ابتداء من أرسطو ثم شلر مافى ودلفاي وبولتشان وهيجز .

هذا عن الشق النظري أما عن الشق التطبيقي فيدور على تطبيق مفاهيم الشق النظري وذلك بالاستتمانة بفكرين عربيين هما طه حسين ودونيس . هـاول الاول أن يستخدم أدوات الهرميوطيقا مستعينا بالمنهج العقلاني ، كما أعلنه ديكرت ، في إطار التراث العربى الاسلامى ، ولكن محاولته أجهضت فصدر كتابه « في التسمير الجاهلى » وفصل من الجاهلية أما أدونيس فحاول أن يفسر فشل استخدام أدوات الهرميوطيقا فارتأى أن العقل العربى رافى للمنهج العقلاني الديكارتي وبالتالي رافى للهرميوطيقا .

أما اللجان الفرعية فقد بلغت صيها وسبعين تناولت

تأهاتى الثبات والتفنى في اللغات والآداب المعالية بما فيها العالم الثالث وبالذات آسيا وأفريقيا ، ففى جلسة خاصة عن قضايا معاصرة فى الادب العربى أقت المجلس سيمان (مصر) بحثا بعنوان « ثيمات وطنية وتطور تشكل الرواية المصرية » تربط فيه بين نشأة وتطور الشكل الروائى في مصر وبين الحركة الوطنية في مطلع هذا القرن . فقد عرضت بالتفصيل لنشأة الرواية المصرية من شكل الخامة وتطورها في إطار الحركة الفكرية والادبية التى واكبت الحركة الوطنية المصرية فى مطلع القرن . وقد مهد لهذه الحركة مجموعة من المفكرين على رأسهم زغامة رافع الطهطاوى والشيخ محمدعبد فالول كان له فضل نقل الثقافة الأوروبية ، وبالذات الفرنسية ، الى مصر مما كان له بالغ الأثر في نشأة وتطور شكل الرواية المصرية في الإطار المعالى . أما الشيخ محمد عبده فقد نادى بالإصلاح وبذلك مهد الطريق للفكر المستنير اللازم لتطور الادب بشكل عام ثم عرفت بشكل تفصيلي تحليلي لراحل تطور الرواية في أدب نجيب محفوظ الذى يعتبر أدبا عالميا بكل معانى الكلمة أى من حيث المضمون والشكل . ثم عرضت لأحدث الاتجاهات في الرواية المصرية فذكرت بعض الأعمال للتأديبات الشابات مثل أقبال بركة وزينب صادق وسكينة نواد .

وفي نفس الجلسة قرأ بحث
فاطمة موسى (مصر) عن
« استخدام القصص والعابية
في الأدب العربي المعاصر » -
عرضت فيه لثلاثة استخدام
اللغة العربية القصص في
الأدب الحديث المكتوب ،
باعتبارها لغة القرآن ،
وانفصالها عن العابية ، ثم
نشوء ما أطلقت عليه لفظ
« اللغة الثالثة » أي لغة
الصحافة التي تجمع ما بين
القصص والعابية ويفهمها
القارئ العربي في جميع أنحاء
الوطن العربي . ثم عرضت
للمحاولة التي قام بها كل من
أحمد لطفي السيد وعبدالمعز
نهمي وقاسم أمين لاحتلال اللغة
العابية في الأدب المكتوب محل
القصص على اعتبار أن العربية
القصص ، مثل اللغة اللاتينية
في أوروبا ، لغة مقدسة تستخدم
في الشعائر الدينية فقط ،
وتفسر الباحثة فشل هذه
المحاولة بأن اللغة القصص
مرتبطة ارتباطاً عضوياً
بالقصيدة الإسلامية . ثم
عرضت لاستخدام العابية في
الرواية والمسرح المصري من
خلال الحوار ومحاولات كل من
توفيق الحكيم ويوسف ادريس ،
وكل ذلك اعترافاً بـه هسيح
عليها . نتج من هذه المحاولات
أن العابية أصبحت لغة
رسمية معترف بها في مجال
المسرح . وعلى الرغم من
النجاح الجماهيري للغة العابية
في الأدب المسرحي ، فإن هذا
لا يعني احتلال العابية محل
القصص . فستظل القصص
هي اللغة الموهدة للوطن

العربي على جميع المستويات
على الرغم من تعدد اللهجات ،
بالإضافة إلى لغة الصحافة
والاعلام .

كما عقدت ندوة عن الأدب
الإفريقي في التراث المنطوق
باللغات الأفريقية والأدب
الحديث المكتوب باللغات
الأفريقية . ودلت المناقشات
على أن التراث ، من حيث
الشكل والمضمون ، هو العامل
الطائفي في الأدب الإفريقي عامة
المكتوب منه والمنطوق . فقد
أكد أودونوجا (نيجيريا) في
بحث عن الصلاقة بين الأدب
المنطوق والمكتوب في نيجيريا
أن مضمون الكتابات الأدبية
باللغات الأجنبية (مثل أعمال
شويكا وانتشي) لا يختلف
عن كتابات هؤلاء الكتاب باللغة
المحلية إلا من حيث وسيلة
التعبير وذلك لتقريب المضمون
لأذهان الجماهير . كما تنبأ
باندنار الأممال المكتوبة في
المنطق وأهلل الأدب الشعبي
المنطوق محلها بحيث تصبح
موضوعات للدراسات
الأكاديمية ، وأن دور راوي
القرية في التراث الإفريقي هو
الذي سيبقى لأنه أقرب إلى
الجماهير نتيجة لارتفاع نسبة
الامية من ناحية ولأن وسيلة
لأحياء التراث الإفريقي الذي
حاول الاستعمار طمسه بإحرام
لغاته وثقافته على اللغات
والتقنيات الإفريقية . وتؤكد
هذه النظرة أن اللغة ليست
سوى وسيلة للتعبير لا علاقة
لها بالثقافة ، لا تنأثر بها ولا
تؤثر فيها . ولقد نفس الفكرة
وانجالا (كينيا) في بحث عن

« ثيمات حديثة في الأدب
الكسوياحيلي » ، فقد أثار
قضية الثقافتين ويعني إبهما
الثقافة الإفريقية التي تمثل
الاصالة والتراث والنبات ،
وهي تمثل الجانب الإيجابي ،
والثقافة الأوروبية الاستعمارية
التي تمثل الفساد والانحلال
والتنفيس . ويعتزل الأدب
قضية الثقافتين ويعني إبهما
الثقافية من خلال تصوير
الصراع بين القديم والجديد .
يمثل القديم الشيوخ
رمز الحكمة والتراث ،
ويمثل الجديد الشباب الطائش
المتأثر بثقافة الاستعمار التي
تؤدي إلى الانفصال ، أي
التحلل من القيم الموروثة التي
تحكم علاقات البشر داخل
القبيلة وبالذات علاقة الرجل
والمرأة ، وهو ما تركز عليه
هذه الروايات . ومن خلال
المناقشات أكد الباحث أن
صياغته وعرضه لقضية النبات
والتنفيس في الأدب الإفريقي على
هذا النحو لابد أن يؤدي إلى
حل مأسوي بمعنى أن تقضي
ثقافة على الأخرى . لذلك أن
التناقض بينهما هو تناقض
سوري وليس تناقضاً جدلياً ،
وبالتالي فإن النتيجة الضمنية
للصراع تقضي بالضرورة إلى
تلأثي أحد هوي الصراع
تلأثي كامل ، بحيث لا يبقى
في النهاية إلا طرف واحد .
وبحسب أن التراث هو عامل
التباسك فلابد هتما أن يكتب
له الانتصار في هذا الصراع ،
وقد شارك هذا الرأي الباحث
فاجا فايارا (تايلاند) في
بحث عن « التاريخ الأدبي

والنظريات الاجتماعية والثقافية في تايلاند « يركز فيها على التراث في الأدب التايلاندي أو كما اسماء الأدب الكلاسيكي، والذي يتناول في الأدب الديني بالإضافة إلى بعض التفسير الحب المتقوسلة عن الأدب الهندي . وردا على سؤال عن وجود تيارات معارضة تستخدم الأدب كوسيلة لنقد النظام السياسي بهدف التغيير، اجاب الباحثة بان هذا نادرا ما يحدث لمسيبين اولهما ان النظام المسترعى لا يتالى يمثل هذا النوع من الأدب الرمزي لانه لا يفهمه ، والسبب الاخر هو ان النظام الحاكم في تايلاند يتجسد في الملك الذي يمثل رمز السلطة الابوية للمواطن التايلاندي .

وفي بحث عن « اثر التغير الثقافي على الأدب في تركيا » اشرت دولتاس (تركيكا) مسؤالا هاما : هل يؤدي التغير الثقافي الى تغير في المعنى ؟ وتقصّد بالمعنى المضمون الذي يعكس الرؤية المكونية التي يعبر عنها العمل الادبي . وكان جواب الباحثة من خلال عرض للحواث الشعبية واساطير الاطفال مثل القصص الشعبية التقليدية المتوارث حيث لا يتغير المعنى من ثقافة الى اخرى بل يظل ثابتا على الرغم من تغير الثقافة والراوى . واعطت مثلا من قصة سندريلا التي ظهرت في الأدب الصيني عام ٨٥٠ ق. م . وظهرت بنفس الشكل والمضمون في اليابان

وايطاليا والمانيا والدانمارك وتركيا ، على الرغم من بعض التغيرات الطفيفة التي يضيفها الراوى لتلائم البيئة المحلية . هذا يعنى ان العاملين المحددين للقصة هما الموضوع والشخصيات التي لا تتغير بتغير البيئة الثقافية . وبذلك تصبح القصة المحلية مجرد « فتوى » على القصة الاصلية ولا تتحول الى قصة جديدة . وكذلك عرضت الباحثة لقصة « الصبي الكسول » الدانمركية الاصل والمتداولة ايضا في تركيا ، وعلى الجانب الاخر ، واقتصد الباحثين الاوربيين والامريكيين « كان الطابع الغالب في الابحاث هو الاتجاه الى التركيز على دراسات الاشكال الادبية من خلال المناهج والنظريات الشكلية والتحليلية بعزل عن الاصول الثقافية والحضارية التي افترزت تلك الاشكال الادبية . وتعتبر معظم المناهج والنظريات المعاصرة في النقد الادبي عن مفارقة صارخة . فهي تلج على علمية الأدب، أو ما يطلقون عليه لفظ « العلوم الادبية » . وفي نفس الوقت تغطي الاولوية لدور الاسطورة في الأدب وليس للعقل بدهوة ان القيمة الحقيقية للأدب تكمن في اسطوريته وان الاتجاه المعرفي في الأدب من شأنه ان يضعف تأثيره الفني والاجتماعي . ظهرت هذه المفارقة بوضوح في الندوة التي نظمها الجمعية الدولية للأدب المقارن عن دور النظريات الادبية في دراسات

الأدب المقارن ، وشارك فيها فريق عمل من كندا الى جانب بعض الباحثين من اوربا ، ودعمتها اتجاهات تستند الى الفلسفة الفلسفية المتفرعة عن الفلسفة التحليلية التي تدرس اللغة كظاهرة قائمة بذاتها بعزل عن الواقع الثقافي انطلاقا من اعتبار العلم مجرد وصف للواقع وليس تجاوزا له وهذا ما عبر عنه ميليس وبوضوح عرض رينيه ويلك الوصفي للاتجاهات المعاصرة في النقد الادبي . واكدته الفيلسوف الامريكي روبرت جيز برج (بسلقانيا) في بحثه عن « التغيرات الادبية الجديدة وتدمير الاملال العظيمة » ويعنى الاملال الكلاسيكية مثل الايلاذة والاديسا والمسرحيات اليونانية وكلاسيكيات الأدب الوسيط والحديث ابتداء من دانتى ثم شكسبير وراسين وجوته حتى الان . والمفارقة المحورية التي يدور حولها البحث هي ان الاملال العظيمة تغير من طبيعة وشكل الممارسة الادبية بما تحدث ، من تغيرات جذرية . فهي بهذا تنفصل عن الماضي وتبدأ خطأ جديدا في علم الابداع . وهذا الاملال العظيمة الجديدة يمكن ان تطلق عليها الكلاسيكيات الجديدة التي تصبح مصدر ابداع الاجيال الجديدة . بعد فترة يبلغ فيها الأدب مرحلة من النضج تؤهله لاحداث تغيير جذري آخر ينفصل به عما أصبح تراثا ، ويمثل تاريخ الأدب مراحل متلاحقة تبدأ بخطوات كبيرة مغامرة تتبعها

خطوات اتل بمثابة ومدعي ،
للخطوات السابقة ، تتبعها
خطوات أخرى أكثر هدوءاً
وتأييداً للأمر الواقع . أن
الذفوعات الحيوية تعبر عن
الاستجابة الفعالة للتحديات
من خلال أعمال مبدعة . أن
الانفصال عن الماضي القريب
يعتبر عملاً عبثياً . مثلاً :
عصر النهضة انقلاب على عصر
الرومان . والعصر الوسيط ،
دعاً فيه الفنون إلى تطوير
الأدب واللغة في الحار روح
عصر النهضة . أن عظيمة
الأدب العربي ، كما يقول
الباحث ، تكمن في الأحياء
الدائم لموضوعات وشخصيات
وأشكال الماضي . وعلى الأديب

المصاهر أن ينهل من كنوز
التراث ويجدد فيها كما يحلو
له . وهذا يشمل أيضاً التراث
الأدبي غير الأوربي مثل التراث
الشرقي والإسلامي والأفريقي ،
الأدب الشعبي ، الأديان ،
الأساطير . فالتراث بجميع
أشكاله هو وسيلة هدم أي
تراث كما يقرر الباحث .
بالإضافة إلى التراث يعتمد
الأديب أيضاً على الخيال وعلى
تجاربه الشخصية كمصادر
للإلهام . أما المصدر الأساسي
للإلهام فهو ما أسماه الباحث
بالعناية الميتافيزيقية أو القلق
الميتافيزيقي في أحضان
أفكاره .

أن فكرة تجاوز التراث
بالتراث ، وبالذات التراث
الأسطوري ، تنفق بشكل
مباشر مع الاتجاه
الافروآسيوي نحو تجديد
التراث والأعلام من شأنه مما
يحيل التغير من واقع إلى
وهم لأنه يهدد المستقبل في
أطار الماضي . والملاحظ بشكل
علم أن وجهة النظر الأوروبية
والأمريكية اتفقت بشكل مباشر ،
أو غير مباشر مع وجهة النظر
الافروآسيوية على الرغم من
التعارض الظاهري . أما
القضية التي وهدت بين
وجهتي النظر فكانت التراث
الأسطوري .

ملاحظات نقدية حول قصص العدد الرابع

من أدب ونقد

هانس عرايصة

البريد الأدبي :

بداية ، أؤكد انحيازي للكتاب الشباب ، وأرى فيهم البديل عن الصوت الأمل التي تحاول الأجهزة الرسمية ، والإعلام السائد نفخ الحياة فيه رغم أنه ... لا يعني ذلك أنني أتكرر لدور (الرواد) ، أو أنني أضاع المسألة في إطار صراع الأجيال ، ولكن جيل الكتاب الشباب — بطابعه العام عربياً — يحمل شرف (الاستشهاد) وهو أكبر من شرف (الريادة) وأعظم من لمعان (النجومية) .

ومادمت بصدد مناقشة (القصة القصيرة) فلا بد أن أشير إلى أنها من أدبي مازال في طور النمو على مساحتنا الثقافية ، وستأخذ مكانها الواضح بين بقية الفنون الأدبية الراسخة بعد أن يرتفع مستواها ككن له خصوصيته ومميزاته ، وهذه ضرورة أدبية لا تساهم فيها الرغبة محسب وإنما الجهد الخلاق والإطلاع الواسع ، ولا أتفق مع الذين يقولون أن القصة القصيرة أسهل وأوسع رواجاً لأن الناس في عجلة من أمرهم ، بل أقول أن للقصة القصيرة مكانتها لأنها فن له خصوصيته وفرض نفسه . قبل (تشيخوف) و (موبسان) وبعد اكتشاف الذرة .

من المفهوم طبعاً أن القصة القصيرة لا تصور في العادة سوى مقطع واحد من الواقعة المهنية أو من حياة البطل — النموذج — ، ولا تتناول سوى مظهر من مظاهر الواقعة أو الشخصية موضوع القصة ، ولكن المهم أن وسائلها كافية من أجل المساهمة في إعادة تجسيد الحياة على أكمل وجه .

في قصص العدد الرابع من (أدب ونقد) يتلمس القارئ أن الإنسان هو الموضوع الأساسي فيها ، أنها قصص الناس بحيواتهم ومشاعرهم ونضالهم ... كما تحل هذه القصص فضاء لبؤس الواقع وأدانة لسلبياته بأسلوب واضح وبسيط ، أما الرعب من الغد فهو المطب الذي وقعت فيه معظم قصص العدد ، تناولت القصص نماذج : العائس والمناضل والمامل والمشايق والخادمة والموسم ... كلهم يتركون نهاياتهم المتساوية ولا يملكون شيئاً خيالياً مصائرهم إلا الصبر ، وفي أحسن الأحوال الحلم ، ولكن أي حلم ؟ ست نماذج قصصية كل نموذج كليل — عبر معانيته — أن يشكل تحدياً فاعلاً للواقع المعاش — لا فاضحاً فحسب —

لكنهم جميعا ظلوا يتحملوا ويتحملوا .. ويحملوا ويحملوا ! فهاهى العانس تنهى على الشمس أن تعيد لها ثوبها ، وزوجة العايل تملن نفسها بالتوقعات الحسنة بانتظار أن يأتيها خبره ، والعاثق يفكر بأن يفقا عيني عدوه ، والخادمة لا تريد (فلوس) بل تريد أن تعمل ولو سخرة ! والمومس تتسائل — بعد خراب البصرة — أين ذهب بعد أن تركها على باب المدرسة آخر مرة ! .

لنتابع قصص العدد حسب ترتيبها ، وأحب أن أقر بأن هذه القصص — رغم ملاحظاتي — تظل المقدمة الضرورية لما هو اسمى وأفضل ، والدرجة الأولى في السلم بالاتجاه الصحيح .. مناصية الفن لا تمتك دفعة واحدة . لا أريد أن أطيل في تشرح القصص وسائير فقط لما له علاقة بالعنوان الذى اخترته لقراى القعدة المختصرة هذه :

— البئر لجار الله الطلو :

« كل شىء مرتب ، منذ أمس. وأول أمس والشهر الفائت .. من سيقع عليه فستألى ستقع عليه عيني وسيكون زوجى .. (تبص !) للفستان الطائر .. هو الفستان الأزرق » .

ولكن ميهات ، فقد مضى قطار العمر وظلت القصة عانساً .
« لو فستأى أحمر ربما خطفته الشمس » .

ايحاء جميل ودقة في تصوير العزلة التى تعيشها الفتاة وجهد قصص محمود ، ولكن هل يستطيع القارئ أن يتعاطف مع هذا النموذج طويلاً : فتاة ميزتها الوحيدة أنها تتقن أشغال البيت وتنتظر وتنتظر وتحلم بفستان أحمر ! دون أن تحاول كسر طوق وحدتها ! دون أن تخطو ولو خطوة باتجاه الحياة وتيارها العريض الكفيل بإعطاء (الفولة كيالها) !

— عن الصبى والشمس الصغيرة لغريب عسقلانى :

« أهى المعجزة يارب الكون .. أم هو ترتيب جديد للأشياء .. »

مزيج من أسلوب غنائى جميل وصور حادة مؤلة تأخذ بيدنا الى دهاليز قصة (غريب) . وتضع أمامنا صورةا لغربة الصبى ، الشمس القنديل ببواجهة عالم يتداعى من حول البطل وتتهال الأشياء الجميلة ، لكن البطل يصر على الصمود حتى الخطوة القادمة ، حتى تبرز شمس حقيقية وقوية .

« شمسهم مازالت داغمة .. لكن الحصار عنيف » .

تغيير يوحى بأن الشمووس تؤول الى الذبول ؟ .. لا سمح الله ، فهاهى أصابع الاعداء تحترق حين يدونها الى شريان القلب ، ويصلبون البطل لكنه يصر على الصمود ، صمود وكفى ، صمود بلا مقاومة ولا ردود فعل ، وذلك أضعف الإيمان .

في القصة ترميز جميل وصور معبرة ، لكن الاغراق في الروائع الكريهة والسعال والقيء والطين طفى على جبال الجوهرة التي يتمسك بها الولد .

« ما أبهى طلعك يا ولد .. »

هل هذا معادل يكفى مقابل كل هذا السواد والقتلة ، هل هذا يكفى الى جانب كل هذه الغرابات التي عاثاها البطل ؟!

— موسم الفقراء لاحد والى :

لعل هذه القصة من انجح قصص العدد في تناول النموذج ، البطل عامل ، والقصة تدور حول أسرته التي تنتظر معيها بقلق وشوق (لانه معهم ودائما اليهم سيمود) ويحكى لهم قصة زميله الذي قتل على سكة الحديد أثناء العمل . ولكن ماذا فعل هذا العامل كي يتجنب مصير زميله ؟ (يشحت لمياله القوت ويترك هذا العمل) ؟!

امراة العامل تنتظر عودته من السويس يوم الخميس ولا يأتى فتعلم نفسها بانه تاخر لطاريء وتتحايل على قائلها ، لكن الخوف من المصير المحتوم يسيطر عليها ، ولكنها تنتظر وتنتظر .

هذه القصة تحمل شحنة من التوتر الفنى تخلق حالة من التعاطف، مع أسرة العامل دون أن نحس الثقة بملايل السكة الحديد وبانه قادر على فعل تغيير لواقعته على الأقل .

— الوارث ملك أبى لعامر سنبل :

اعترف لانى لم أنهم هذه القصة جيدا .

« أخاف حلاوة التحديق فى عينيك يا توفه » .. وتركها تتزوج من الرجل صاحب البيت الكبير ؟

« وتذكرت أننى قبل ان أعبر بوابته كنت قد قررت أن أفقأ عينيه» .. اتساءل ، من لم يجرؤ على النظر فى عيني حبيته هل سيجرؤ على أن يفقأ عيني من أخذها منه ؟ ثم ان العاشق يملك سر الرجل الكبير ويصونه .. ولماذا سيفقأ عيني عدوه ؟ هل هذا الفعل يعطى خلاصا له او لتوفه أم هو ثار ذاتى لأبيه ولتوفه ؟

ثلث لم أنهم هذه القصة .

— هنيه لعمر عبد المنعم :

لا أدري لماذا تذكرت فيلما للمبدع العظيم شارلى شابلان عن علاقة العامل بالالة ، حبه للعمل وارتباطه به من جهة ، واستلاب الآلة له من جهة أخرى .. تذكرت ذلك وأنا اقرأ قصة الخادمة التي حرمتها الغسالة الكهربائية (متعة) العمل ! حتى كنت أقول (ما أحلاها عيشة الخدامة) .

« ارتمت عليها أخذت تغيلها .. لم تعبأ برائحتهما القذرة (كانت) ! لها طعم خاص .. ما أجمل أن يشعر الإنسان بطعم رائحة يجيها » ..
 لمن هذا الحب ؟ انه لكومة غسيل قذرة ! ثم ان هنية الطيبة ترفض الفلوس
 « لأنها عايزة تشتغل مش عايزة فلوس » ! حطم كابتنا انسانة مكافحة
 ومجد ظاهرة نريدها ان تختفى من هيأتنا .. تمنيت لو لم أقرأ هذه القصص
 في مجلة ادب فنقد .

— الرعشة لابتهاال سالم .
 « قابلته صدفه »

ثم « انتعلت خسارتها ورحلت تاركة بصماتها في أروقة الليل » .
 وخلص هذه البائسة بالنكوص للسؤال القديم « أين ذهب بعد أن تركها
 آخر مرة عند باب المدرسة ؟ »

مرة أخرى وأخرى تغلق الدوائر من حول المسحوقين ولا مناص الا
 النكوص واجترار الالم بدل الخروج الى دائرة الفعل !
 ان دقة التعبير ومنانة تركيب الجمل ورشاقة اللغة والقدرة على
 الإيجاز الفنى تبدو حلية ضائعة على صدر فكرة مطروقة .
 ختاماً

لا بد من الإشارة لبعض الملاحظات الهامة لعلها تسهم في فهم الأعمال
 الأدبية المقدمة بشكل أفضل .

ان من السذاجة تقديم الإبداع الفنى على أساس أن الفنان يدرس
 ويستوعب قوانين معينة ، ثم يصوغ ذلك في افكار ويفتش عن الأوضاع
 الحياتية والشخص والتمرفلات والأعمال التى تعبر للقارئ عن هذه
 الأفكار .

ان الإبداع يأخذ بدايته فعلا من تأمل الواقع ، والواقع سليل
 لا ينتهى من تداعى الصور والتشابه والاراء . ان المبدع (يفكر فى صور)
 لافى تركيب جاهزة ، فالفنان المبدع يدرك الظاهرة المعنية شيئاً ما متميزاً
 يستحق الاهتمام فيشرع بفضول نهم فى تأمل الظاهرة أو الواقعة
 ويستوعبها ثم يضم إليها وقائع وصوراً أخرى من جنسها ، ثم ينشئ فى
 النهاية النموذج الذى يعبر عن الصفات الجوهرية فى جميع الظواهر
 الجزئية . فالمدع الذى يكشف بواسطة خياله عن امعالي الحياة الحقيقية
 ويسوق القارئ بقدرته التصويرية الى الاعتقاد بأن ماحوره هو الواقع ،
 هذا الفنان اصدق من ذلك الذى يقدم لنا ظاهرة جزئية مصادفة مأخوذة
 عن الحياة فعلا وهذه المهمة لا يمكن أن تتحقق عن طريق النسخ الآلى
 للظواهر أو الوقائع الجزئية ، انها لا تتحقق الا من خلال دراسة جملة من
 الوقائع الحياتية دراسة عميقة واستيعاب ما هو جوهرى ونموذجى فيها
 ومخيب الى الفئات والاتجاهات الاجتماعية التى يخاطبها الفنان بفنه .

عند خاص

الكتاب

المسألة

كتاب الإلهام

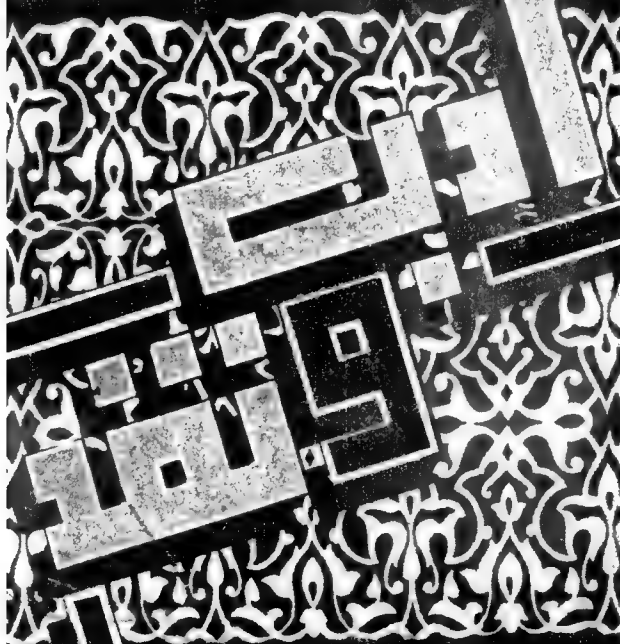
في إصلاح
ما أفسده
الإنفتاح

د. إبراهيم العيسوي



أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



رأى حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المعدد الثامن

السنة الأولى

أكتوبر

نوفمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مكترين التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهرام ٢٣ ش عبد الحالق ثروت

القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

يهدها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا المجلد :

صفحة

- * الحركة الادبية في الأقاليم
- د. الطاهر احمد مكي ٤
- * هل الثقافة العربية مأزومة
- حلى سالم ٨
- * شعر : فرح بالماء
- محمد غيفي مطر ١٧
- * قصة قصيرة : حوار عائلي
- اسماعيل العادلي ٢٨
- * دولة الانسلاط
- من النهضة في الفكر المغربي الحديث عبد القادر الشاوي
- (المغرب)
- * قصة قصيرة : شمس
- هانيا سميد ٥٤
- (لبنان)
- * شعر : تصائد
- برهان شاوي ٥٨
- (العراق)
- * صورة المهدي الذنتلاوي السوداني
- د. احمد محمد البديري ٦٠
- (السودان)
- * شعر : ليالى ما وراء البحار
- جاسم الياس ٧١
- * قصة قصيرة : بوابات صحراوية
- محمد كشييك ٧٣

صفحة

- * مسرح الكسي أريوزوف ٧٨ أحمد الخميسي
- * شعر طائر ٩١ عبد الفتاح شهاب الدين
- * قصة قصيرة : الوميض ٩٣ سمير الفيل
- * ثلاثة خطابات عن المسرح لألفريد فرج ٩٥ نبيل فرج
- * شعر : السمسار ١٠٢ مهدي محمد مصطفى
- * الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية ١٠٤ عز الدين القاصرة
- * شعر : الجسد ١١٨ مصطفى بيومي
- * عن سجننا العربي الكبير قالت لي فرائدة فرنسية ١١٩ محمد الخزنجي
- * انها حلقات في سلسلة واحدة ١٢٥ د. سعيد اسماعيل علي
- * حوارات : حوار مع الدكتور محمد براده أجريته : سهام بيومي ١٣١
- * المكتبة العربية : قراءة في : نماذج من الرواية معين بسيسو ١٣٨
- * الاسرائيلية المعاصرة عرض وتعليق : أحمد فضل شبلول
- * المكتبة الأجنبية : القرد المتسرول ١٤٤ د. منى أبو سنة
- * دليل المصطلحات الأدبية ١٤٨ أحمد الخميسي
- * سسينما : من برج المدافع الى بيت القاضي ١٥٠ محمد الشرييني
- * مسرح : العلاج .. مجذوبا نحو النور ١٥٣ ناصر عبد المنعم
- * القصة المغربية بين المحاولة والتجاوز ١٥٦ أحمد اسماعيل
- * في ذكرى السنبلاتي .. غاب اهل الفن ١٥٨ مصباح قطب

الحركة الأدبية في الأقاليم

د. الطاهر أحمد مكي

كانت مشاعري وأنا آخذ طريقى الى مهرجان الشعر الذى اقامه
النابى الادبى فى كلية الاداب بقنا على مسرحها منذ اسبوعين ، مزيجاً
من اللامبالاة والمجاملة ، رغم ان قائمة الشعراء الذين سوف ينشدون فيه
بلغت خمسة عشر شاعراً بالتبام والكمال .

وكن وراء هذا الاحساس المتشائم ندوات كثيرة رايتها فى القاهرة،
على امتداد سنوات طويلة ، فى جمعيات ادبية متعددة ، تتراحم فيها
اسماء شعراء كثيرين ، بعضهم يجيء من وراء الماضى ، ويحاول ان
يفرض على الحاضر ، وشبان يحاولون ان يجدوا لهم فى زحام الشهرة
والنشر طريقاً ، وان يسموا الآخرين ما عندهم وسط مخب الحياة
وضجيجها ، ونقاد بعضهم شهر بأنه يتلاعب وهو ينقد ، وآخر عرف
بأنه يجامل وهو يقيم ، وثالث تعود ان يميز اسمه دون ان يحضر ،
وأبغى الى المهرجانات المعلن عنها ، فاذا كل ما قرأت عنها فى اعلانات
المصحف او صفحات الألب ، زيف لا يعكس الواقع ، وتزييف لا يمثل
الحقيقة ، واذا بالشعراء لا يبلغون نصف العدد المعلن عنه ، والنقاد
غير الذين ذكرت اسمائهم ، والمستمعون فى حجم الشعراء او دونهم عدداً .

هذه الصورة في قمتها كانت وراء تقاتل خطسوى واتا ذاهب الى مهرجان الشعراء في قنا ، فلما اخذت مكانى في القاعة ، واخذت انامل ما حولى ، وجدها غاصة بجمهور جساء يسمع ، والشعراء الذين وردت اسمائهم في قائمة الدعوة حضروا جميعا ، وانضم اليهم آخرون من جمهور القاعة ، صعدوا الى المنصة ، يحيون الجميع بشعر مرتجل ، ولم يتحرك احد من الحضور بمنصرفا الا مع آخر شاعر ، وبعد سماع آخر تعليق .

امام اقبال الجمهور على الشعر الذى يلقى ، وحسن استماعهم له ، وجودة ما انشد المبدعون ، لم اعد مجسلا يصفق دون ان يعى ، ويستجيد ما يسمع دون ان يتبين ما فيه من روعة ، وغبرتنى يقظة اصبحت اهتماما ، فمتابعة ، فاعجابا ، فاندماجاً مع المبدعين والمستمعين ، ومحت هذه اللحظة المتوهجة كل ما ترسب في اعماسى من رتابة ندوات القضاة وشحوبها ، وما نثريه من ملل يبلغ حد الغيظ احيانا .

كان الشعراء شبابا كلهم ، بين الثامنة عشرة والثلاثين ، وكلهم اقرب الى البداية منهم الى النهاية ، واول ما هزنى منهم ، وحييا في اعماسى ذابل الامل ، وازهر شاحب الرجاء ، القاؤم المربى الجليل ، فلا تلجلج في الالقاء ، ولا خلل في الاصوات ، وانما كل حرف من العربية ياخذ حقه في النطق جهرة او خفوتا ، مدا او قصرا ، ولا خطأ في ضبط الكلمات بنية او آخر ، حتى مقدم البرنامج ، وكان شابا وبرتجلا ، لم تخفه لفته مرة واحدة ، وهو يعلق ، ويتحدث على البديهة ، في نطاق ما تقتضيه المناسبة ، بصوت مخيم ، ذكرنى بتلك النبرة الشجيبة التى ميزت القاء عبالة الجيل السابق .

صعب على ان اقيم بدقة الشعر الذى سمعته ، لانى اومن دراما ان الفن الجيد لا يكشف اسراره مع القراءة الاولى ، فما بالك بالسماع ، ولكن ذلك لا يحول دون ان ابدى بعض الملاحظات العابرة ، وقلتها هناك امام الشعراء وجمهور المستمعين انفسهم ، حين توسبوا في بعض الخير ، فمهدوا الى بان اقول رايى فيما سمعت ، والحواء ، واصروا ، رغم اعتذارى المتكرر .

كان الشعر الذى لقي عموديا في اكثره ، صحيحا من حيث اللفظة والبناء ، سليم الموسيقى في مجمله ، يستخدم من تقنيات الشعر الحديث : الحوار ، وتوظيف التراث ، والتجسيم ، والتجسيد ، ويتكئ بعناية على الصورة الشعرية الجيدة ، وبعض الشعراء غاب عليهم

التناؤم على نحو اعترف بأنه ازعجنى ، فقد ألمنى أن تكون هذه :
وهم الشباب الفضى والمرجى ، نظرتهم الى الحياة ، مع ادراكى
لضواغط الحياة التى يتعرضون لها ، والمعاناة التى يمشونها ،
ولقد دددت لو انهم تعلقوا بالأمل ، وبشروا بالتأمل ، وناضلوا من أجل
تغيير الواقع المرير الذى نشكو منه جميعا .

وعتبت عليهم كذلك ، أن قصائدهم تدور كلها حول الحب والمرأة ،
وهما أمران مهمان فى الحياة دون شك ، ولكن من الخطأ ايضا أن نتصور
انهما كل الحياة ، وأن حركة الشعر وقف عليها . فهناك الكثير الذى
يمكن أن تقع عليه أحاسيس الشاعر اذا وسع دائرة تجاربه وخبراته ،
وتجاوز ذاته وهويته الشخصية الى العالم العريض حوله ، فى جوانبه
الإيجابية والسلبية على السواء ، وهناك فى عالم الفلاحين ، ودينيا
العمال ، ومجتمع الكادحين ، والذين يصنعون الحياة فى وطننا ، والذين
يدبرونها ايضا ، الكثير الذى يستحق التأمل ، ويشير الانفعال ،
وجدير بالتصوير والتعبير منه .

والحق أن شاعرين على الأقل لم يكن غزلها على ظاهره ، وانما
وظفاه للتعبير من قضايا اجتماعية وسياسية ، وهو أمر حمدها لها ، كما
أن هناك من أسر الى بأن قبضة مباحث أمن الدولة خاتمة فى الاتايم ،
لمى تدس انهما فى كل شيء ، التاله والخطر ، الحركة والتعبير ، تلاحق
اللائى يضمن النقاب فى الجامعة ، والذين ينشدون الشعر الوطنى
فى الندوات وأن شعراء المهرجان كلهم بين طالب وموظف ، وأن ما قالوه
لا يمثل اتجاههم الغالب ، وأن دفاترهم الخاصة تضم شعرا وطنيا كثيرا
وجيدا ، يصور همومهم مواطنين يحلمون بوطن أكثر سعادة وعدلا .

ولحظت أن المرأة تمثل ما يقرب من ثلث الجمهور المستمع أن لم يكن
أكثر ، على حين خلت منهم قائمة الشعراء المنشدين ، ولم اتردد فى الالتقاء
بملاحظتى علنا ، وجساء الرد مريعا : أن بينهن شاعرات من المستوى
نفسه ، ولكن التقاليد الضاغطة لاتزال ترى فى المرأة الشاعرة شيئا غير
محبب ، اذا استخدمنا التعبير المذهب ، وهى مخلفات غير صحية اتنى أن
نأتى عليها بالثقافة والتوعية والشجاعة ، لأن فتياتنا يملأن الجامعة
هناك ، ويعملن فى كل المجالات ، ومن حقهن أن يمارسن اسمى ما يملك
الإنسان ، وهو القدرة على التعبير عن مشاعره ازاء ما يرى ويحس ،
وانها للفرقة غير مقبولة أن ترتضى منهن أن يكن رسلمات ، وعازقات
موسيقى ، ثم تضيق بهن شاعرات ، أو كاتبات .

كان عيب الشعراء على العاصمة ممثله في صحافتها وإدائهم..
وتليفزيونها ومجلاتنا الأدبية كبرا ، فلا احد يهتم بهم ، أو يعنى بما يرسلون
في البريد . ولم تكلف الاذاعات نفسها يوما ان تستجيب لهم ، ولم يحاول
التليفزيون مرة واحدة ان ينقل لهم مهرجانا على امتداد تاريخه ، وهم
يشعرون حين يوازنون بانفسهم بين ما يقرأون في الصحف ، أو يسمعون
في البرامج المختلفة ، أو في الأمسيات الشعرية ، أنهم ليسوا دون الآخرين
موهبة ، ولكنهم ليست لهم أية حقوق . والشقة بينهم وبين العاصمة
بعيدة ، والتردد عليها يكلف وقتا ومالا .

واكثر ما قالوه صحيح ! وتذكرت على الفور أن مدير تحرير هذه
المجلة الناقدة **فريدة النقاش** اقترحت ونحن نخطط لموضوعاتها ، أن يتضمن
كل عدد منها دراسة علمية مستفيضة للحياة الأدبية في اقاليم
مصر المختلفة ، ولكن تراحم المشاغل وتمعدها حولنا تعذر بنا عن تنفيذ
الاقتراح على النحو الذى نتمناه ، ولكنه لا يزال في الخاطر ، ولعل في اعداد
قريبة نجعل منه شيئا واقعا ، فنلقى بعض الضوء ، ونعطى شيئا من الحق ،
لادباء الاقاليم المنسيين والمظلومين .

مصر بخير ، ولكن خيرها الآن في الاقاليم ، فاذا اردنا ان نعيد الى
حياتنا الأدبية رونقها وبهاءها ، وقوتها وصلابتها ، فلنترك وراء ظهرنا
حياة الاحتراف والافتعال في القاهرة ، ونبحث عن الأصالة والعفوية
هناك ، بعيدا ، في قرانا ومدننا الصغيرة ، ولنحاول ان نبد اليهم
يد العون ، وان نجلبهم الياس والاحباط ، وهما ثمر ما يصيب اديب
او فنان .

د. الطاهر أحمد مكي

هل الثقافة العربية مأزومة؟

علمى سالم

منذ سنوات عديدة ، والحديث متصل حول « أزمة الثقافة العربية » .

وقد استقبلت حياتنا الفكرية العربية موجات متتالية من الاجتهادات بصدد توصيف الأزمة ونحصر أسبابها وتلمس سبل تجاوزها ، قام بها نفر جساد من المفكرين والباحثين والمثقفين العرب — جيلا اثر جيل ومدرسة اثر مدرسة — على اختلاف مواقعهم الفكرية والاجتماعية .

فهناك الاجتهادات التى رأت أن أساس الأزمة هو أساس « سياسى » ، يتداخل مع أزمة الديمقراطية فى البلاد العربية .

وهناك الاجتهادات التى نظرت للأزمة باعتبارها أزمة « العقلانية » فى الفكر العربى .

وهناك الاجتهادات التى جعلت جوهر الأزمة يكمن فى خلل المصياغة السليمة بين « التراث » و « التجديد » أو بين « الأصالة » و « المعاصرة » .

وهناك الاجتهادات التى ربطت الأزمة بالطبيعة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لبلدان « العالم الثالث » عامة ، والعالم العربى خاصة ، ضمن الاطار الواسع للثقافة « التابعة » .

وهناك وهناك وهناك .

جهود جادة طرحت السؤال وساهمت فى الاجابة بمساهمات هامة وكبيرة .

على أن السؤال لم يطرح مرة ، في صيغته التالية :
هل حقا هناك أزمة في « الثقافة العربية » ؟ أو على
الأدق :

ما هي ، بالضبط ، الثقافة « المأزومة » ، في حياتنا
العربية ؟

وأية ثقافة هي المقصودة ، على التحقيق ؟

* * *

إن التأمل الناحص في السؤال بصيغته هذه ، سيفتح أمامنا طرقتا
في القضية متنوعة ومختلفة عن الطرق التي كان السؤال بصورة السالفة
يؤدي إلى إجابات عنها ، وإن كانت إجابات هائلة وكبيرة .

وعند هذا السؤال ، يمكن أن تفتح فكرة يشهر مؤداها إلى أن الحديث
المتصل عن « أزمة الثقافة العربية » ربما كان — من أساسه — غير صحيح ،
أو — على أدنى حد — منطويا على مغالطة عظيمة .

وتصنيف الفكرة : أن الأزمة ، إنما هي — في حقيقة الحال — أزمة
ثقافة الطبقات المسيطرة في البلاد العربية ، وليست أزمة « الثقافة العربية »
على إطلاقها الذي يرى للثقافة العربية « كتلة » كائنة واحدة .

وتخلص الفكرة إلى أن الثقافة النقيض لثقافة الطبقات المسيطرة ،
هي — على عكس ما يرى القائلون بالأزمة — في حالة ملحوظة من حالات
نموها وتطورها الكبيرين .

ولنتصل الفكرة قليلا .

* * *

إن معظم الذين يرون أن « الثقافة العربية » تعيش حالة « أزمة »
شديدة ، ينطلقون من مفهوم للثقافة العربية « يطابق » بين الثقافة
السائدة التي تنتجها وتروج لها الطبقة السائدة (السائدة سياسيا
واقتصاديا واجتماعيا وأيديولوجيا) وبين مجمل الثقافة العربية .

ومثل هذه « المطابقة » تنطوي على مزلق نظري ، يتجسد في الخلط
بين « الجزئي » و « الكلي » حتى يستحيل الجزئي مسحوبا على الكلي ،
مساويا له ومطابقا .

كما أن مثل هذه « المطابقة » ، تنطوي على الوقوع في خطأ الرصد
الواقعي والاجتماعي .

إن أصحاب نظرية « أزمة الثقافة العربية » يتجاهلون أن هناك
ثقافتين لا ثقافة واحدة : ثقافة الطبقات السائدة الفاهرة ، وثقافة
الطبقات المسودة المتهورة ، أي : الثقافة البرجوازية ، والثقافة التقدمية .

والواقع ، أن الثقافة التي تصانئ أزمة شديدة ، هي ثقافة الطبقات
السائدة الفاهرة .

وهنا ، نحب ان نشير الى انفسا حينما قلنا بوجود « ثقافين » .
مشيرين الى الخلطين « الجزئى » و « الكلى » : لم يكن القصد من القول
الزعم بان انفصالا عسفا يشطر الثقافة العربية شطرين معزولين ، ولا لزعم
بان الثقافة « البرجوازية » مجرد جانب جزئى قليل فى الكل المصام
للتقافة العربية .

على ان ثقافة الامة ، عادة ، هى جتماع ثقافة كل الطبقات التى تشكل
هيكل الامة الاجتماعى . وثقافة الامة ، بذلك - ليست محصورة او مقصورة
بثقافة طبقة من طبقاتها .

وصحيح ان كل مرحلة تاريخية ، بحسب معطياتها وتركيب القوى
الاجتماعية بها ، تبرز واحدا من عناصر هذا الجماع الثقافى ، ليصبح
الطرف الاوسع تأثيرا والابرز دورا (وهو فى حالتنا هذه : الطرف
البرجوازى) نظرا لتصددها لقيادة العمل الوطنى والاجتماعى فى فترات
صعودها التاريخى ، لكن ذلك لا يعنى - بحال - الفناء الاطراف
الاخرى فى هذا الجماع الثقافى .

على ان اللحظة التاريخية الراهنة ، قد تركت لمسات جديدة على وحدة
التركيبة الاجتماعية - الثقافية العربية .

ممثلها شارفت هذه الطبقات السائدة والحاكمة - فى مجتمعاتنا
العربية - طريقتها المسدود ، على الصعيد السياسى ، فقد شارفت هذه
الطبقات الطريق نفسه ، على المستوى الثقافى .

ان هذه الطبقات البرجوازية التى تصدت لقيادة بعض حلقسات
ومراحل النضال الوطنى والسياسى والاجتماعى العربى ، قد وصلت اليوم
الى ما زعمها النهائى : الذى تجسد ، ويتجسد ، فى عجزها الكبير فيما يتعلق
بالمسألة الوطنية ، سواء من ناحية مواجهة (اسرائيل) او ما سعى (بالصراع
العربى الاسرائيلى) او من ناحية مواجهة الامبريالية ، فى صورتها الحديثة
المتجسدة .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاجتماعية ، من
انجاز وعدها بالعدل الاجتماعى و (تذيب الفوارق بين الطبقات) وتوفر
حياة اجتماعية كريمة للشرائح البسيطة الفقيرة من شعبها الذى اولاه
قيادته نظير هذا الوعد الموعود .

كما يتجسد فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمسألة الاقتصادية ،
عن تحقيق دعاواها بانجاز اقتصاد وطنى (مستقل) .

ويتجسد ، اخيرا ، فى عجزها الكبير ، فيما يتعلق بالمهمة الديمقراطية ،
من تحقيق مجتمعات ديمقراطية حقيقية .

ان هذه الطبقات ، ازاء هذا المعجز المتعدد ، تنكس اليوم او تنقلب
على مجمل دعاواها وشعاراتها السابقة .

وإذا أتينا للصعيد النقال ، سنجد أن هذه الطبقات ،
مثلما انقلبت على دعاواها وشعاراتها بخصوص المهام
الوطنية والاجتماعية والاقتصادية والديمقراطية ، فانهمسا
تقلب على دعاواها وشعاراتها في الفكر والثقافة ، لنصبح
— كما نرى بوضوح — اضيق صدرا بالانجاهات الأبرأية
والعقلانية والعلمانية والحدائية في الفكر العربي . ماهيك
عن الانجاهات الفكرية التضييعة .

انهما — باختصار — تقلب (حتى) على اعلامها
ورموزها الفكرية . الذين ساسوا . في لحظة سبئية . في
دفع هذه الطبقات الى صدارة المسد الوطني في مقسدة
قيادة مرحلة النهضة ، أو ما كان ينبغي أن يكون — بصق —
مرحلة النهضة البرجوازية العربية الحديثة !!

ليس غريبا إذن — في هذا السياق — أن تنفكر هذه الطبقات للنزوع
الطائفي والعقائلي لمفكرين برجوازيين كبار مثل زكي نجيب محمود ولويس
عوض : أو — حتى — للنزوع القرائي التجديدي لمفكرين اسلاميين مسنيرين
مثل عبد الرحمن الشرقاوي وحسين أمين ، مثلما فعلت منذ نصف قرن مع
علي عبد الرازق وطه حسين .

وليس غريبا — في هذا السياق — أن تثمضت ، أو تبعثت ، شتى
الاتجاهات السلبية والثيوقراطية والرجعية في الحياة الفكرية العربية .

كل هذه العلامات ، أنها هي تعبير عن « أزمة الثقافة البرجوازية
العربية » تحديدا ، لا عن أزمة « الثقافة العربية » في انساعها العريض .

ولقد انفجر الحديث مجددا ، بعد حصار بيروت عن أزمة الفكر
العربي ، مثلما انفجر من قبل بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وبعد أكتوبر ١٩٧٣
ومشتقاته من صلح ومعاهدة وسلام (مصرى اسرائيلى) وشقاق (مصرى
عربى) .

علاك الحديث بعد حصار بيروت مشتملا بنسار حرائق بيروت وغارتها
في دم الفلسطينيين : عجز العقل المصري ، انهيار الثقافة العربية ،
وما الى هذا القبيل من مترادفات الية .

والحق ، أن الحقيقة التي جلتها حرائق حصار بيروت ، كانت تعبر
عن « انهيار جبرى » .

لكن الذى غلب عنا — وعن المتحدثين عن أزمة الفكر العربي يومته ،
خاصة — هو التحقق من أن هذا الانهيار الجبرى كان — في جسوه
الحال — انهيارا جبريا للفكر العربي البرجوازي . كتجل من تجليات
الانهيار الذى أصاب الأنظمة والطبقات التي أفرزته وسيدته في سسمااء
العرب .

ان المهزوم الاول في بيروت، كان الانظمة العربية وفكرها ، لا الشعوب وفكرها . فالشعب العربي في بيروت هو الذى صمد ، والثقافة السورية التقدمية العربية في بيروت هي التى صمدت .

بل ان صمت بعض (الشعوب) العربية في اقطارها ، هو — فحقيقة امره — صمت يضاف الى رصيد الانهيار للانظمة العربية ، لا لهذه الشعوب ، بالتحديد . تلك الانظمة التى تمارس على شعوبها اشكالا من الكبت والقمع والعزل ومنعتها — وتينمها — من مزاوله تعبيرها عن نفسها عبر

ما يزيد عن ربع قرن .

* * *

هذه الزاوية من معالجة القضية ، تجعلنا نرى بوضوح ، ان الثقافة الوطنية والتقدمية العربية غير منهارة وغير مأزومة ، بالمعنى الذى ييسود الحديث عن « أزمة الثقافة العربية » بعامة .

وهنا ، نبادر الى القول بان الثقافة الوطنية والتقدمية العربية ليست خالية من المشاكل الكبيرة ، فمثل هذا القول سيكون ضربا من ضروب الوهم الزائف والغرور الخرب .
للتقانة الوطنية التقدمية العربية مشاكلها البارزة ، ولعل أهمها مشكلة التواصل والاتصال مع جماهيرها العربية العريضة .

مع ما يرتبط بهذه المشكلة من مشاكل نظرية ونضالية : مثل مشكلة خصوصية الطرح المادى الجدلى في بلدان العالم العربى ، وتطسيوره نظوريا ينبع عن جملة السمات (الاجتماعية والثقافية والتاريخية) للبلدان العربية ، ضمن الأسس المنهجية العامة لهذا الطرح المادى الجدلى .

وليس الحديث عن « أزمة حركة التحرر الوطنى العربية » الذى بدأ يسرى في الأوساط الثورية العربية في الآونة الأخيرة ، الا إشارة — من بعض وجوهه — الى نصيب الثقافة التقدمية والفكر الثورى من هذه الأزمة .

ان المفكرين الذين يمحسون — نظريا — أزمة حركة التحرر الوطنى العربية يشيرون الى ان هذه الأزمة تنطوى على الامصاح عن مشكلتين متشابكتين :

الاولى ، هي عجز الطبقات البرجوازية^١ التى تقود الحركة، حتى الآن (عن اكمال مسيرتها بالمسدى الذى تتطلبه مصلحة شعوبها .

والثانية ، هي افتقار الطبقات الشعبية للنمو والنضج الكاملين اللذين يؤهلانها لقيادة العمل الوطنى بديلا عن الطبقات البرجوازية .

وبين المشكلتين تتفاعل الأزمة الكبيرة .

ومن هذا الضوء ، يمكن القول ان « مشكلة » الثقافة التقدمية تختلف في (طبيعتها) عن « أزمة » الثقافة الرجوازية .

ان « مشاكل الثقافة التقدمية ليست — على أية حال — من نوع محنة الانهيار الذاتى والافلاس الداخلى التى تعانيها ثقافة الطبقات السائدة .

الأزمة هنا — في الفكر التقدمي — هي أزمة نمو وصعود ، بينما هي هناك — في الفكر البرجوازي — هي أزمة انحدار وزوال .

وثمة فارق جوهري بين مشاكل « الحياة » ، ومشاكل « الموت » .

هو الفارق التاريخي بين بدايات تبلور طبقة ناهضة ، وبدايات انحدار طبقة سائدة » .

لقد شهد الفكر الوطني والتقدمي العربي في السنوات الثلاثين الأخيرة تطورات ملحوظة ، عملت على توسيع آفاقه النظرية والأيديولوجية ، وعلى تنويع وتجديد الطرق التي يترادها ، والقضايا التي يمتدى لها بالبحث والتحليل .

وشهدت الحياة الفكرية العربية قدرا خصباً من الاجتهادات والاطروحات الفكرية والسياسية والفلسفية والأدبية الهامة ، التي ساقها أصحابها من منظور تقدمي .

ان الإبداعات الفكرية المتجددة والجريئة لكل من : حسين دروة والطبيب تيزيني ومهدي عامل وأدونيس وعبد الكريم الخطيبى وأتور عبد الملك وسهير أمين ، وغيرهم ، لا يمكن أن تعد علامة على انهيار الثقافة العربية ، بل انها — تباها — علامة بارزة على نمو واتساع وثرء الفكر الوطني والتقدمي المصري .

بل ان المرء لا يكون مغالياً أو شاعلاً ، حينما يقول ان وجه الثقافة الوطنية والتقدمية العربية على صعيد الإبداع الأدبي — كمثل — هو الوجه الأكثر اشراقاً وعلواً في الحياة الفكرية العربية .

ذلك ان الانتاج الباهر لشعراء مثل : محمود درويش وسعدى يوسف وعبد اللطيف اللعبي وأدونيس ، او لروائيين مثل : الطاهر وطار والطاهر ابن جلون وعبد الرحمن منيف وأميل حبيبي وحليم بركات وغيرهم ، ليس الا دليلاً ناصحاً على حيوية وتقدم الإبداع الوطني والتقدمي العربي .

ولسنا نود الاستطراد في عرض المجالات المختلفة في حياتنا الفكرية والثقافية والإبداعية ، فليس ذلك هو الغرض الأساسى . وحسبنا تلك الإشارة السريعة الى ما عرضنا في مجال الإبداع النكري والشعري والروائي ، كمثال .

اذن ، لساذا يسود الحديث ، بهذا التعميم الخاطيء ، عن أزمة الثقافة العربية بالمرها ؟ او على الأدق لساذا يبدو الأمر — فعلاً — كأنه « أزمة الثقافة العربية الشاملة » ؟

الواقع ان عدة عوامل تتداخل — مجتمعة — لتصنع أو لتصطنع هذا الشعور العام بأن هنالك « أزمة شاملة » في الثقافة العربية الراهنة .

من هذه العوامل ، ان أغلب الحديث الأساسى حول أزمة الثقافة العربية ، يصدر عن المفكرين البرجوازيين « العقلانيين — والمفسرين — والعلمانيين » .

وهؤلاء هم ، حقا ، أولى بالتأسي والتألم ، لأنهم هم المخذولون الأساسيون في طبقتهم وفي فكر طبقتهم ، وهم الذين زحزحهم التراجع والعجز البرجوازي الى أواخر الصفوف محاطين بالانكار والشكوك ، بعد ان كانوا ينصرون الصفوف محاطين بالتقدير والضوء الذي يليق بفكرين رواد ، إبان فتوة طبقتهم وصعودها الوطني — الاجتماعي — الفكري .

لقد أصيب هؤلاء المفكرون بتخية أمل داهية ، حينما راوا — ويرون — تراجع القيم العقلانية والعلمانية والتجديدية التي افنوا أعمارهم في سبيل تسييدها في البنية الفكرية للمجتمع العربي .

ولما كان هؤلاء المفكرون « البرجوازيون » لا يتصورون ماصلا بين ثقافة « الطبقة البرجوازية » وبين « ثقافة الأمة » ، حيث الطبقة — لديهم — تساوي الأمة ، خاصة في لحظات النهوض التاريخي الذي يتوده البرجوازيون ، فإن أي تكوص أو ترد لثقافة البرجوازية يعنى عندهم أن ثقافة الأمة بأسرها في خطر .

ومن هذه الصوامل ، انخداع بعض المفكرين والمثقفين التقدميين بهذا التصور الذي تقوم عليه رؤية المفكرين البرجوازيين لانهايار الثقافة العربية .

فقد انخرط كثير من المفكرين والمثقفين التقدميين وراء الفهم المغلوط ، وراحوا يتصايحون — هم الآخرون — بانهايار « الثقافة العربية » وازمنها وعجزها ، متناسين أن الأزمة الأصلية هي أزمة الفكر البرجوازي المسيطر ، كواحد من مظاهر أزمة طبقته المسيطرة .

بل لقد بلغ الانخراط في هذا التصور ببعض المثقفين والمفكرين التقدميين درجة جعلتهم ينشدون العودة الى مرحلة رفاعة رافع الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم امين ، وغيرهم من رواد التحديث « البرجوازي » العربي ، في أوائل ما سمي عصر « الدولة الحديثة » !!

والواقع أن هذا التشدان إنما يتجاهل أن قرنا ونصف قرن قد مر منذ الطهطاوى حتى لحظتنا الحاضرة ، بما تعنيه هذه الفترة الطويلة من تغيرات وتطورات وتحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية كثيرة .

تغيرات وتطورات كثيرة ، أبرزها جميعا أن موقع الطبقة البرجوازية — التي قادت العمل الوطني ، السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري ، طوال هذه الفترة — قد تغير ، لتصبح كابحا من كوابح العمل الشعبى الوطنى ، وأن طبقات أخرى قد بدأت تصعد لتتجز — أو لتستكمل — المهام الوطنية والاجتماعية والفكرية ، التي كانت مهنطة بسابقتها ، والتي لم توف الطبقات البرجوازية المسيطرة شوطها الطويل الى مدهاء السكايل .

وهنا ، ينبغى التأكيد على أنه حرى بالمتقنين والمفكرين التقدميين ،
الا ينداحوا خلف هذا التصور الذى يصدر عنه المثقفون والمفكرون البرجوازيين .
حتى لا يقعوا فى مزلق الدعوة والترويج لبعث وترميم الثقافة البرجوازية
وتطويل امدها . وهم المتقدمون .

ان الجهد الأساسى لهؤلاء المفكرين التقدميين ينبغى أن يكون موجها
صوب تدعيم موانع الثقافة التقديرية والفكر الناهض : تطويرا ، وتعميقا ،
وترسيخا . فذلك هى المهمة الأكثر جدارة من المناذاة على الطهطاوى ولطفى
السيد وقاسم أمين وغيرهم من المفكرين الذين ارتبط جهدهم العظيم بمعطيات
ومهام تعدتها اللحظة التاريخية الاجتماعية الفكرية الراهنة .



أما أهم العوامل التى تساهم فى جعل الحديث عن « أزمة الثقافة العربية »
حديثا عاما ، وكأنه الحديث عن « أزمة ثقافة الأمة » بأسرها ، هو عامل ذو
طرفين :

الطرف الأول ، هو المبدأ المعروف من أن ثقافة الطبقة الحاكمة السائدة
تكون هى — عادة — الثقافة السائدة والأكثر رواجاً .

فالطبقة الحاكمة انما تحكم وتستمر ، بتسييد أدواتها الأيديولوجية
والفكرية والإعلامية ، وهى — فى هذا — مالكة الأجهزة والمؤسسات والتقنية
التي تجعل من ثقافتها وأيديولوجيتها تبدو أن كما لو كانتا ثقافة وأيديولوجية
سائر طبقات المجتمع .

أما الطرف الثانى ، فهو أن ثقافة الطبقات الصاعدة ، هى ثقافة مضطهدة
مضروبة مضغوطة من قبل الطبقات الحاكمة ، التى تملك تقنية نشر الثقافة
وأجهزة انتاجها وترويجها . بينما الطبقات الشعبية محرومة من تلك الأدوات .

فغفل محاولات كسر هذا الطوق ، محاولات مطبورة مغنورة فى الأغلب ،
أو ضعيفة تعتمد الجهد الذاتى (كما يحدث فى مصر ، كمثال) فى أحسن
الأحوال .

فإذا تضاعف الطرمان واجتمعا (ثقافة سائدة قاهرة للطبقة السائدة
القاهرة + ثقافة مسودة مقهورة للطبقات المسودة المقهورة) بدا لنا الأمل
كما لو أن الثقافة السائدة هى الثقافة الشاملة والوحيدة ، وأن أية أزمة فى هذه
الثقافة الشاملة الوحيدة هى أزمة شاملة فى ثقافة الشعب بأسره .

وهى نتيجة خادعة .

أما العمل من أجل الا تصبح هذه الطبقة سائدة ، ولا تصبح ثقافتها
— من ثم — سائدة ، والعمل من أجل ألا تظل الطبقات الشعبية مقهورة ،

والا تظل ثقافتها — من ثم — معهورة ، فذلك هو المفتاح السياسي — الاجتماعي لمعالجة الوضع برمته على المستوى التاريخي .

على أن المفتاح الفكرى له ، فانها يبدأ من « فض الاشتباك » بين مفهوم «الثقافة البرجوازية» ومفهوم «الثقافة العربية» في عمومها ، ومن الكف عن الاستغراق — لدرجة الفرق — في وهم أن الثقافة العربية مأزومة طالما أن ثقافة الطبقات البرجوازية مأزومة .

ليس المقصود هنا ، بالطبع ، ترك الثقافة البرجوازية تموت ، ولا دنعها للموت النهائي . ففى هذه الثقافة — في آخر الأمر — جوانب علمانية وعقلانية وتجديدية ينبغي الاستفادة منها والحرص عليها ، ومن ثم ، التأسيس عليها لبناء ثقافة جديدة لا تتكرر لكل جوانب الثقافة الذاهبة ، ولا تتخرط في جوانبها المنهارة ، في أن .

المقصود ، بالتدقيق ، أن نكف عن الانخداع والانخراط .

أن نلتفت الى ثقافتنا الوطنية الديمقراطية والتقدمية .

فلئن كانت هذه الثقافة ليست هى السائدة اليوم ، فانها ثقافة المستقبل القريب .



فرح ياملاء

محمد عفيفي مطر

١ - فصل الخير المقدم

القف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة
أغسل جسدي بالقش ورغوة الغضب وخناجر
العشيب المسننة
وانقض أختام الريح وكمون الندى في البراعم
يسكن النحل تحت أبطى وبين أصابعي تختبئ
الينابيع الخائفة
والأرض زجاجة تهشم الوان الطيف وتذريها على
جسدي المعلق بين الجوع والربيع
أمتلىء شيئاً فشيئاً كالقططين العسلى الأحمر الملقى
فوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق
انضج بطيئاً

ب

ط

ى

ء

1

وافرح بمراهقتى واكتشاف دى
اتجلى للأطفال كرة أرضية لامعة تتدحرج
وللطافية مؤامرة ملفومة
وللأحلاس الغاوين لغزا مطاردا
وانت تحت عبنى حرث يتكور ويتجوف
لنا المشيئة حيث نشاء
وبين السرئين رغيف ينتظر الوارئين .

وهذا هو المساء والمساء والمساء
والماء بوابة يفتح الليل أفتالها فتمر الخلائق :
هذى مخاصرة البحر للبحر ،
هذا زواج الينابيع ، والنهر يسحب محرمة العرس
منقوشة بالذنانير والعشب .. ينثر أقراطه
واسورة ، المساء بوابة يفتح الصبح أفتالها :
ماهو الله يلقي تحياته شجرا
وحرونا يطيرها في فضاء الكتابة
صفوفا صفوفا ..
خلعت قميص دى .. اشتبكت من حباتل أسمائه
لحظة الصيد ، أوقفنى في مفاجأة السنبلة
لأستالف الطير ، يختدع الطير لى :
اهبطى في سلام الغيوم البطينة .. فلتهبطى
نرح القلب أعقده سنبلا سنبلا ..
هذه لحظة الصيد :
سرب الحمام يدخل أبراج ذاكرتى ،
كل ورقاء من نعمة الحرف تجدل عش الكلام .
هو الطير .
هذا هو البحر محتشد النوم تحت الملاءات والخضرة المعتبة
تلاعبه في سرير التذكر شمس الكوابيس والوقت ،
معصمه ازدان بالأرض أسورة والبلاد الفسيحة
مرسومة في مدارجه :

هاهى الأرض زهرية من رماد الهشاشة
منقوشة بالجعارين والخليل ، مكتوبة فى شظايا
العروش « النواويس » أسماء من ملكوا صولجاناتها ،
فوق فخارها المتكسر ملة زالت القبلات القديمة دافئة
والخطى فوق وجه الجرائيت تصرخ
بين حطام العواميد والبهو آلهة تتكلم فى كتب الصلوات ..
استمع :

هاهو البحر يلبس أسورة الأرض يخلعها
والنساء الجيلات فى جسد البحر يفتحن لى طرق اللحظة
الملكية خضراء معتمة أو مشجرة بالحرير الرمادى
والحررة القانية .
سباء الظهيرة مثتوية ، ذهب الكون يهوى الى الماء
والبحر يفتح قتل خزائنه :

ذهب صامد

ذهب هابط

والقباب على حافة الماء تخلع قمصان شهوتها الهارية
وتطلق صرختها .
— : راحل أنت والذهب المتوحش فى لحظة المد
يبنى المدائن يحشد فى الماء قطعائه المعدنية ،
يبنى على الماء أبراجه والحمائم يسقطن من انق الموت ؟
أم أنت تغسل قمصان صوتك فى كتب الماء تنتظر
البحر تمشى على وجهه وتؤاخى — على صرخة الوقت
والمدن المستفيضة للموت — بين النجيل المرباط فى
قديمك وبين المسافة وهى تد طنائسها وترج على
القاع مملكة النوم واللغة المعنبة الجايحة ؟
— : خلعت قميص دى .. كل مة فيه اسماء نخل من
الغربة المستفيضة بين الأكف وبين العيون
القريبة فى الهمس ، أفعال موت مقنعة برماد الهشاشة ..
أرحل ..

هذا هو الرقص .. أنظره جسدا يتفرع

إيقاعه فى الفراشة والعنف ..

هاجسدى يتفكك فى الدهشة المستريبة ،

صيرنى الماء ماء والبسته صرختى ..

جسدى جسد البحر .. ما بيننا وردة حية تتفتح

تغوى دى بائئلاف الردى والفجولة

وأرحل .. والبحر عناصمتى وخطاى ،

اشراكه شهوات التنقل في جسد الأرض ..
هل تفتح المدن المستنيقة للموت أبوابها للبريد
المسافر بينى وبين القبائل بالكتب الجارحة !؟
بطيئا أساورها بين قيلولة الهاجرة
وبين الضبايع المطيفة في الحلم .
ماء ،

وهذا هو العرش .

هذا كرسي الانسان محدود بين مخاضتى
الوطن الواسع ،
مسقوف بشملة الليل المرتخية وعواميد
النهار الملىء بتغيرات الظل والنور
هذا كرسي الانسان .. تمشش في مخرماته
الى يوم الوعد يمامة خضراء محجلة مؤثقة
بالأمومة

اكلها وتكلمنى ، تطيف على وجه الماء نأظن :
سيدة يتكشف عنها الزيد ويتفتح المحار .

هوت نجمة فاستضاعت ممالكها السبع ، وانتفضت
ناقة الماء منسوجة بالعروق المضيئة ،
مر سحباب كثير ، وفي الأرض أعجاز نخل على
هيئة الأديمين مصفوفة في ممالكها ، الغيم يرمى
قتاديله من فتوق الظلام السماوى ،
ينكشف الرمل في خفة الحلم :

سيدة يتطاير بين ضفائرها سمك البرق
والماء ، ينكسر الأفق تحت خطاها .. فتبهط ،
في الأرض أعجاز نخل على هيئة الأديمين
تبهط سيدة المساء والبرق ..

— : من أى طين شبوته المقادير فخارة ، أى آنية
أنت منها تنضحت نارا مبللة وترشحت عضوا نعضوا
وقلبت بين يدي جنائك السبع وانعقدت في
سريرى براعمك اللهبية حتى أستوينا قطافا دما !؟

٢ — فصل الأركان الملتبسة

للقبيلة نار مرمدة ..
ليس من جوهر النار الا ذم جبرة في رماد التنكر ،

طقس القرى وشميم الثريدة والبن والهيل صلصلة في
بقايا القصيدة ،

نوم النساء تخطفه فزاع الحلم :
كأنت سماء زجاجية وغرايب سود تدوم
كالعصف .. كانت تدق السماء فتقبيها والشظايا الحماة
تهوى ومن تحتها الطير والخيل أعناقها تطاير والنزف
يعلو ويعلو .. فيفتحن من صرخة الرؤية الجفن :
أرض مدى يتشقق من ظمأ طال موسمه ،
والشموس الخفيفة ترمى الجريد المسفع ،
والعشب رمل تزيه بين المضارب لافحة الريح ..
خيمة شعر تداولها الخرق والرتق ، شمس الرمادة
ذائبة في احمرار العيون أبيضاض الشفاء الملحة ،
انتبذ الأهل من وقدة الصهد رمل الجحيم يديرون أرغفة
اللغو بينهم يأكلون الأحاديث تاكل أكبادهم لهجات التذكر ،
أيديهم تلتقط جمر الحصى ،
ويخطون في الرمل يستقرئون الطوالع والقصص
يستنهضون العرافات ارث القيافة والزجر ،
والشمس تدنو جمالها اللهبية ..

هم حملوني شموسا تذيب الراحين والضرب
راحلتى ظمأ كدسته التواريخ جوع يؤاكلنى جسدى ..
وأنا من زمان القبيلة اصطحب الفول أسمع زمزمة
لاغتلام السعالى مع الجن
أحمل سجع الآلية والموثق الصعب ، والنهر
وجه الطريدة بين سراب السباسب .

وغلبنى الحال واعتورتنى وأردات الحواس
وموارض المشاهدة ، وكتاب الأرض يتقلب
بين التأويل فأللم من صمأ الحروف قائم الأمر
وفسحة البصيرة ..
للبلاد أطراف مبللة يغمرها الماء :
جدائل محلولة في البحر تترسب عليها بلورات
الملح الفضى فيشتعل الرأس شيئا
والطبع لما ينقطع .
أقدام مرتخية تتناسل بين أصابعها السراطين
والكائنات الهلامية والصنفية وغراء الزواحف

المتسافدة والأعشاب المتوهجة .. وبينها وبين
 الخطوة مسافة دم لا يجيء .
 فم يتفرح في شفتيه خراج الكلام وتعشش
 الطيور بين أسنانه الملجة .
 وينمو الطحلب والنخل على بقايا الفرائس
 وبينه وبين البلاغ مسافة صرخة مطفأة
 في الذاكرة لا تعلق .
 يدان معقودتا الأصابع تتساقط منهما الحناء
 ويقطر الدهن ، فتشتمل غرائز القرش
 وتشتبك الحيتان حول الفلزات المفتتة
 المصبوغة بالعندم والعناب .
 وللبلاد شكل الجسة المسجي الذي
 يحمله قتب من معجون النفط وريم السلالات
 المتخثرة وغانط الكبيين
 تسمل الشمس عينيه :
 أو ليس من ماء بل ليس من
 وهم الفرخ به بل ليس من وهم وجوده في
 قيعه هنا أو هناك !!
 بل ماء وجسد نقيع لا يفرق ولا يشرب
 هلك الطالب والمطلوب ..
 * * *

تخطفني الجند ..
 قصر أببك على النهر :
 أعمد مرمر يتعرق فيه تداخل لون بلون
 وصوت الخطى زجل تتعالى القباب به
 والسموات معصورة تنقطر بين الثريات
 نهر وشمس أسيران في السقف ؟!
 قلت : انتهيت وماكنت أبداً ..
 لم تنلق القبيلة بشرأى بالعشب والماء .

* * *

وأما من أوتى وعده كظلمة وألقى منه
 مكاناً ضيقاً مقرناً فسوف تلتصق مقاوده
 ويصلى ندماً يفزى وحزناً سعيماً وثبوراً ..
 وهم يستقرئون الرمل يخطون ويمحون
 ولو يجدون ملجأ أو مغارات أو مدخلا

لولوا اليه وقد استيسلوا يتضعضعون
فمن يفتدني بصرخة مورقة أو عشبة حلم
تخضر في مراحم التأويل أو غيبة ودق مبشر !!
هلك الطالب والمطلوب ..

وقلت : احتبل غمة البرمكيين .. ليس لها دون شعب
الجزيرة كاشفة .. فجأة سوف يعلو غبار الجزيرة الوية ..

قد تكون دما هامة يتأجل ارواؤها قد

تكون بأفواههم صرخة الفتح ..

قلت : احتبل غمة البرمكيين .. قد ثقلت في

يديك ورجليك أصفادهم وهو رغب طامع يتحشد لهم ..

فاحتبل ما ترى من عصامية للتواطؤ ، من صلف

الادعاء المداهن .. قلت احتبل نعمة تتقطر من

أوجه البرمكيين عافية واملاء دم وأمتلاكاً لظهر

البسيطة ، فلتحتبل ما ترى من رشاوتهم وتخلعهم باكتمال

الخنوثة والكبرياء فذلك بهو نواويسهم وهو

غريبتك المستفيضة بالروع أسرك في

الظلم الحجري وفيض الهواجس عض القيود على

معصبيك ورجليك ..

هبهة للحديد وجائشة للمحك من

زرد الجند .. ولت غواش التقلب في المشهد الوحش ..

وانشق من غلق الصبح وجهك يدنو ويدنو كبراقة

الغيم في صحراء القبيلة ..

هذا اذن ثمر الماء يرسف في مرمر البرمكيين !!

واصطف خلق كثير ..

فلما اشتبكنا دما وافتديت الأسير بهزة رأس

وأوسعت لى من مقامى وتوجتني باحتلاكك عريانة

وتكسرت بين ذهولى وخوفى اقتربت ابتعدت لقد

سطع القسم الصعب من ليل أسجاعة أمتد بينى

وبينك أمق المضارب وارتفعت خيمة الشعر في المحل

وانعقدت خيمة من جراد تشظى

تكشف وش الزرابى وانحسرت متفترة رجفة

الفيضان الحبرى عن حاصب من سماء تهم

أهلة فضية لامعة من صوت الخبب قد
سلكتها طرنا بطرف حوافر المهرة ، يتراجع
صداها الى الوراء ولا يتلاشى ،
سلسلة ممتدة هي ، تربط آخر الخطى بأول الطريق
وشهقات الوداع المسجوع وهمهمة العرافين
وأشكال الكتابة في الرمل ونقوش التحاريق
المشجرة بالظما ورخاوة الموت المعروش بالرماد
وشظايا الشمس وصواعق الغرائب المنقضة على
الجيف
فكيف والصوت والصدى خلق متداخل يعلو
ويعلو حتى لينيع من ضربات القلب ورعدة
الجسد الذى يطوى ويبسط من وهب
واشتهاء .. فكيف .. وهل هودج قمر مرمر !!

٣ - فصل المتدا المؤخر

استفلق السيد بفتة الرؤية فى نفسه وفى الآفاق .
قال أفليست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقيل !
فخرج من الدمع ولبس احرام الجماعة ،
وتنطق بوعى دمه وشهوة الشهادة وقوة
الفطرة العارية من كل كسب واستباق
تلك ولادة يعرف طعم زنجيلها ونكهة قهوتها
وسليقة الاحاديث المرسله
.. تلك سليقة البشرى :
جبوع أعين شاخصة
وموج يعلوه موج هو الهاجس المنتشر .
صخب واصطفاق رايت ورغو من بهجة
الالوان هو النبا العظيم المتفلت من
حدود الكلام وشبكة الصياغة الفاصلة .
قالت له صاحبه : عم يتساعلون !
قال : « لقد مكر الذين من قبلهم فأتى
الله بنيانهم من القواعد فخر عليهم السقف
من فوقهم واناهم العذاب من حيث لا يشعرون »
قالت : لا تحزن .. أفليست الأرض واسعة !
قال : فليست ما استعملوا به وملكوا الأرض
وليهدم عليهم غضب الشعب بما أجرموا
قالت : عذبك صوت آبائك فاسمع لهم سمع الطاعة

وانهم لرادوك الى معاد هو طعم القهوة ونكهة
 الهيل وشميم الحطب في نار القبيلة
 فاحكم عقدة الكلمة وامتلئ بالبحار
 قال : فان لم تنض بى الأرض خرجت عليها
 ورفعت من خواتل المجاز ما يعرفنى به
 أصحابى وأعرفهم
 فنادا جساء الوقت امتلأت بنا الشعاب *
 قالت : وهذا هو ينتصف الليل
 فهل متبر أنت ما أحكموا من كيد
 مهما تكن الظلمة فلوذا صرحا ممردا أو
 بريق سيف مشرع من الأقاصى له مكاء وتصدية !
 « لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لا تبعوك »

- ١ -

قلت : يا قمر المساء .. بينى وبينك عقدة عشق تشد
 مراها سحابة
 تنقل أخفافها من دمي للفضاء وتعلو مقابلك بين
 العثميرة في آخر الأرض *
 للامهات المعجائز وشم الالهة والطير ،
 اقراطهن دم صدا يتقطر دمع تؤرجح جوهره في
 اشتعال الصفائر بالشبيب غابرة من بروق اللواتح *
 هذا أنا وانفراطك بين يدي مما لك من شهوة وارتيك ،
 سريرك متقد بالعروش الخبيئة والليل جمر المجرات والحلم ،
 قلت القراءة في الرمل والضرب في كلمات الحمى والرياح
 مطاردة ليس تتركنى في استقارى بهجد الغواية والعشق ..
 يصاعد الشعر بين عظامى غزالة شسوك تراكض ركض
 الصدى في البوادي وتزف ذاكرتى :
 (هوأى مع الراكب البيهاتين مسمدا*
 جنيب وجنبا لى بمكة موثق
 عجبت لمراها وانى تخلصت
 الى ويا ب السجن دونى مطلق
 الملت فحيت ثم قامت فودعت
 فلما تولت كادت النفس تزهق
 فلا تحسبى ائى تخشعت بعدكم
 لشيء ولا ائى من المسوت افرق

ولا أن نفسى يزدهيها وعيدهم
ولا اثنى بالمشى فى التيد أخرج
ولكن عرتنى من هـواك صبابة
كما كنت ألقى منك أذا أنا مطلق)

- ٢ -

تأولت رؤياى .. هذا الجنون الفقير المكسب
بالعشق والمك والذهب الدهوى ينابنى جسداً بالمجازات
روحاً بوهج الخلائيل
أسورة بالقيود تعض على معصمى ،
جنون فقير
تأولته ، وتكذبت رمى الحمى والكتابات فى الرمل
فلينظروا :

ملكة أمة فى حبائل عبد أمير
وحوت من المرمر الأرجوانى يحمل فوق تعاليقه
وزعائفه الذهبية بحرا رخاء وزورق آنية فضة
يتهادى على الماء ،
بين النفسا والغيوم السريين
تخوفت أن يعرفونى ، تكذبت ما يكتبون على الرمل ،
موهت ما يقرأون ..

وأقبلت فى زخرف العشق
هيات من جسدى مثلها يفعل الميتون :
حنوط ، وطيب يؤخر ما يفصح الموت ، أبهة من
هوينى وخطو ثقيل ، وأقبطة من شيات ،
وباذخة كلن من حرير
وأنت تألفتنى بوعود القيامة من جسدنا ومن
جسد الوقت ،
فلبثنى بين حاليين :

حال هى العشق فى مرمر الملكوت
وحال هى المجد فى ملكوت الجنون الفقير ..

- ٣ -

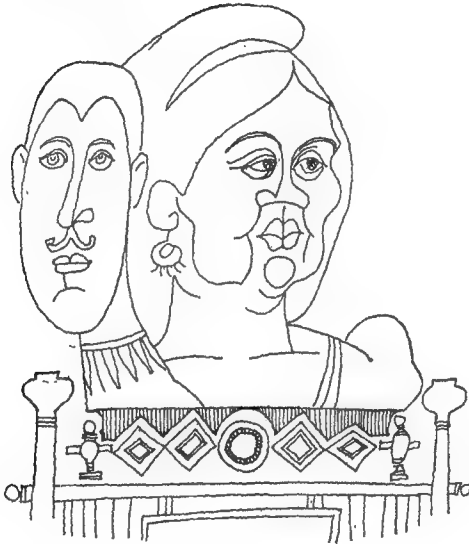
- : أهذا هو العود على البدء ؟
- : أجل ، هو العود على البدء .
- : كيف وقد أصبحت أسما من أسماء الذاكرة
ولاشجارك خشب فى المواعد ورائحة فى
الوليمة التى تتسع لوافدين يتزاحمون !
- : فى البدء كنت - بين أمى وأبى - أسملا من

أسماء الحلم وطقوس المساء المشمولة
 بغبش الفجر وأبلريق الفخار واللبن المر
 وبقايا الحناء على الكعبين
 وكانت قصار السور تتعقد خيمة على استتلافات
 الصبا وإيقاعات الضحى والليل إذا سجد
 هو الصود على البده
 الليل والنهار يوابتان على طريق الملكة
 أبى عن يمينى وأمى عن شمالى والبلاد تطلع
 لهجة الطفولة وتعلو منصة لكلام الوعد والوعيد
 وتمتد حصيرة للخوف والجوع ومخدة للكوابيس
 والماء جمره التذكر الموقدة
 انفخ فيها وانظر ما وراء زخرف الصخر ومرمر المجازات
 لأشهد كيف يكون مجد الينابيع المنفضة .

عقدة من ضفائرك انفرطت بين كفى
 خاثرنى من عصافير حنائها وروائحها طائف
 من دوار ، وزلزلة لم تكذ تعترينى حتى
 رأيت سهيلا يلامحنى من ذؤاباتها ،
 والثريا المدلاة فوق السرير تؤرجحها
 سنة من نعاس .
 ومرت سسحابة
 تحل عراها وتفتح أزرارها ، استترت في
 زجاج السماوات وانكشفت ومضة ومضة
 وهى تخفض تاجا من السعف الفص ،
 بين يديها تهب الرمال المضيئة والطير
 عاصفة والمياه تصلصل بين السماوات
 صلصلة تنقيب ناشرة في الفضاء
 البعيد جناحين من ظلمة الفيضان ،
 فهل ناقة هدرت فانتبهنا على مرمر
 القصر يخلع أقدامه من موطنها ، القصر
 يرفع مرساته ويلجلم خطوته الحجرية من
 مقلع الأرض يرفع أعمدة من خنان وأتربة
 تتماوج في الريح ؟ هل ناقة هدرت فالرواق
 المهدم يرجف بالماء يزلزل اليهودج الملكى وتهوى
 السلاسل فالأرض مفتوحة لجة ؟
 أم تأولت رؤياى فانتقدت من سريرك غاشية
 من جنون المجازات !!

حوار عائلي

اسماعيل العائلي



بهدهوء شديد أدار المفتاح في الباب ، واجتهد قدر طاقته الا يحدث الباب صوتا وهو ينغلق ، وعندما مد يده في الظلام وضغط على مفتاح النور ، فوجيء بها جالسة على المقعد المواجه للباب ، مفتوحة العينين ، تحديق فيه . ارتبك قليلا ، ثم اصطنع ابتسامة صغيرة ، وتلعثم قائلا :

— معذرة .. تأخرت

رفعت عينيها الى الساعة المعلقة على الحائط ، ثم قالت بحدة :

— الواحدة صباحاً ! طوال مورك تأتي في الظهيرة ولا تبرح البيت،
واليوم بالذات لا ترجع الا في الواحدة صباحاً .

فوجيء هو يهجومها ، غازداد ارتباكها ، حاول ان يبرر التأخير .
— قال لها :

— في الحقيقة .. الظروف ..
تتأطعته بنفس الحدة :

— على العموم لا يهم فلم أتم بعد ..
وفجأة رأت اللفافة التي يحملها في يده ، فأضافت سائخة :

— ولم تنس ان تشتري لى اليسبوسة ، كى تضحك على عقلى ،
لكن أعلم انى لن أذوقها بلسائى حتى نتحدث ..
قال لها مهنئاً :

— سنتحدث .. سنتحدث ..
صرخت :

— الآن .. اجلس أمامى هنا وتحدث معى الآن .
بصوت خفيض ، ويحركه من يده ، قال لها محذراً :
— كريمة .. اهدئى .. الدنيا ليل والناس نيام .
بصوت أكثر ارتفاعاً ، وأكثر حدة ردت :
— لا يهمنى .

ادرك أنها مصرة على الصدام ، فقرر التراجع مؤقتاً ، جلس على
المقعد المجاور للباب ، ووضع اللفافة على المنضدة ونظر اليها ملابناً .
وقال :

— ها انا قد جلست ، هل تسمحين لى بتغيير ملابسى ودخول
الحمام قبل أن نتحدث .

وضحك ضحكة قصيرة قال بعدها :
— كى أكون على راحتى .
شوحت بيدها ثقيلة :

— افعل ما تشاء يا كمال الدين ، لكك لن تفلت منى الليلة .
قام واقفاً ، وبينما هو يمر الى جوارها مد يده الى وجهها وقال
مداعياً :

— أفردى هذا قليلاً
ضربته على يده بقوة ، وقالت بشراسة :
— لا تلمسنى .

استمر في سيره ، فخرج من الصالة الى الممر الطويل المفضى الى
الغرف ، دخل الى غرفته الواسعة ذات السقف المرتفع وأغلق الباب ،
تباطاً في خلع ملابسه ، فكر وهو يرتدى البيجاما أن ينتزع منها المباداة

بالهجوم نصرخ ويزعق ويحتد ، لكنه عندما تذكر نبرة صوتها تراجع عن ذلك ، في طريقه للخروج من الغرفة وقف لحظة أمام الباب الداخلى الذى يؤدى الى غرفتها والذى اغلق بعشرات المسامير الكبيرة وقال ان التهوان والخوف هما اللذان ادبا بى الى ذلك ، واذا تهوانت الليلة فقدت مملكتى كلها .

خرج من الغرفة واتجه الى الحمام ، وما أن فتح الباب حتى صدمته الرائحة الكريهة ، نظر الى الماسورة المكسورة ، وهم برفع صوته شاكخا ، لا عبا ، لكنه تذكر انه قال لها في الصباح انه سيمر على السباك عند عودته فى الظهيرة ، فسكت مرغما . وقف أمام الحوض ونظر الى وجهه فى المرآة ، وتحسس الشعيرات البيضاء النابتة فى ذقنه ، وقال أحلقتها صباح الغد ، ثم ابتسم حتى بائت أسنانه المصفرة ، وقال بإمكانى أن أوافقهما الآن ، ثم أتسلل من خلف ظهرها وأمسد المشروع بعسد ذلك . وقبل أن يخرج من الحمام ، وبينما كان يجفف وجهه بالمنشفة ، قال لنفسه : لا ، الحل الأمثل أن أضيع الليلة فى الأخذ والرد ، ثم اطلب مهلة أخرى للتفكير .

دخل الى الصالة باسمها ، نظر الى الدولاب الزجاجى فى ركن الصالة ، وقال لها :

— هل جاءت صفاء ابنة عبد التواب أفندى لأخذ فستانها ؟ هذه البنيت بيضة للفاية ، لحما فى لون اللبن الحليب . نظرت اليه بطرف عينها وقالت مستهزئة :

— منذ متى وأنت تهتم بالنسوان ؟
وخزته الكلمة ، نظر الى عينيها مستفزا وقال :
— طوال عمري .

لم تخفها لهجته ، اعتدلت لواجهته ، وقالت له مكيدة :

— كان ذلك فيما مضى ، وكنت أحس بك وأنت تتلصص على زبونائى وهن يخلعن ثيابهن ، لكنك بعد موت المرحوم بابا توقفت عن ذلك ، ركب الجنون رأسك وأصبحت لا تتلصص الا على واحدة بالذات . تغاضى عن الجملة الأخيرة ، أسقطها من حسابه ثنائيا ، وأمسك بكلمة الجنون ، وتصنع الغضب ، وقال لها بلهجة معاتبة :

— أنا مجنون يا كريمة ؟ أخوكى الكبير مجنون يا كريمة ؟

أحسست هى بنبرة التصنع فى صوته ، فقررت قطع الطريق عليه حتى لا يتمادى ، قالت :

— على العموم سامحنى ، لم أكن أقصد ، لكن لندخل فى الموضوع قال لها :

— بشرط ..

قالت :

— ما هو ؟

قال :

— أن يكون الحديث بالعقل ، وبصوت خفيض فنحن في نصف الليل .

قالت :

— اتفقنا ..

اتجه الى مقعده ليجلس ، لكنه قبل أن يفعل ، التفت اليها قائلاً :

— ألا تأخذى أولاً قطعة من البسبوسة ، ان السكريات تهدى الأعصاب .

قامت واقفة ، وانقضت على لفافة البسبوسة ، وقذفتها بكل قوتها لترطم بزجاج الدولاب وتسقط بعد ذلك على الأرض ، وبأعلى صوتها صاحت :

— هاهى بسبوستك ، ووالله ، والله ، والله ، إذا لم تكف عن ذلك ، لأبذل الدنيا صواتا ، وانضحك الليلة يا كمال الدين .

انكبش هو كجرذ ضئيل ، بلع ريقه عدة مرات ، وعندما رفع وجهه وجدها مازال تقف بالقرب منه ، ربت على كتفها وهو يقول :

— لا تغضبى ..

ثم قرب منه من خدها قاصدا تقبيلها ، أدركت هى ما يقصده ، فزغذته في صدره وهى تصرخ فيه :

— ابتعد عنى بأنفاسك الكريهة .

آلمته الضربة ، وضع يده على صدره واتجه الى المتبعد الذى كانت تجلس عليه ، جلس وهو يفكر بسرعة فيما يجب عليه أن يفعله ، هل يتصنع الغضب وينهى المناقشة ويقوم الى غرفته ، أم ينفذ خطته ؟
انتظر لحظة حتى جلست هى على المقعد المجاورة للهنضدة ، ثم قال لها بصوت حاول أن يخفى ارتباكك :

— رغم كل شيء يا كريمة فانت أختى الصغيرة ، وأنا مضطر الى أن أغفر لك ،

وأضاف بعد لحظة من الصمت :

— أنا تحت أمرك ، ماذا تريدان أن تقولى ؟

نظرت اليه لتكتشف مدى صدقه ، كان وجهه أمّلسا خاليسا من أى تعبير ، ظنت أنه أخيرا قد جلس ليتحدث معها ، قالت له بصسوت ملء بالعتاب :

— ماذا أقول لك ؟ لقد قلت لك فى الصباح ، وقلت له بالأمس ، وقلت لك فى الأسبوع الماضى والشهر الماضى ..

موضوع سيد يا أخى ، لماذا ترفض زواجى منه ؟

قلت لك فى الصباح أن اخته زارتنى بالأمس وطالبتنى بعتاد نافع ، أما أن نقول للرجل أهلا وسهلا أو نقول له مع السلامة .

أحس هو بما فى صوتها من توسل ورجاء ، أدرك أنها فى موقف السؤال والطلب ، فرد ساقيه ، وقال لها :

— يا كريمة مثل هذه الموضوعات لا تؤخذ بتسرع ، انه زواج هل تعرفين ما الذى يعنيه الزواج ؟

تالت له :

— أعرف ، ولكن تذكر أنتى لم أعسد صغيرة ، فى الشهر الماضى اكملت الرابعة والثلاثين .. زمان كنت تقول لى مازلت صغيرة على الزواج ، وبعد ذلك كلما تعطف رجل وطرق علينا الباب اكتشفت فيه عشرات العيوب حتى توقف الرجال عن المجيء .. الآن ماذا تقول فى سيد .. ماذا لديك ضده ؟

بوتار زائف قال لها :

— بصراحة أسرته لا تعجبنى .

عادت اليها حديثها ، صرخت فيه :

— لماذا ؟

قال لها بنفس اللهجة الهائلة :

— أسرته .. أسرته لا تعجبنى ..

خبطت المنضدة بيدها ، مال جذعها الى الامام ، صرخت فيه :

— وهل تعجبك أسرتنا ؟ هل لنا أسرة ؟

أنا أسرتك ، وأنت أسرتى ، هل تعرف غيرة قريبا لك ؟

فرد كنه فى مواجهتها قائلا :

لا .. الوضع يختلف .. كان جدك عمدة هل نسيتى ؟

ضحكت ساخرة ، وخطبت ساقها بيدها وقالت :

— يا حسرتى .. ومات وشيع موتا ، وجاء أبوك الى هنا وضيق
فلوسه ، وتزوج من واحدة أخرى بلا أسرة . هل رأيت قريبا لك فى عزاء
أمك أو عزاء أبيك ؟

قام واقفا ، وضع يديه فى جيوب البيجاما وقال لها :

— وهو .. هو نفسه ، لقد سألت عنه ، قالوا انه موظف صغير .

تألمت هى الأخرى واقفة ، وجهت أصبعها الى صدره قائلة :

— وأنت ! .. بأعوامك الخمسين الست موظفا صغيرا ، وأنا
الست خياطة ؟

قال لها موضحا :

— راتبه ، راتبه لا يكفى لاقامة بيت .

ضحكت ضحكة هازئة وقالت :

— سأساعده ، لا تنسى أننى اكسب من الخياطة .

تصور هو انه أمسك بها ، قال لها :

— آه ، هو طامع فى فلوسك اذن .

فردت كفيها فى مواجهته وقالت :

— وأنت ؟ الست كذلك ؟

— خبط المنضدة بيده ، وقال لها بحدة حقيقية :

— لا .. هذا كثير .

خطبت هى الأخرى المنضدة ، وصاحت فيه بصوت أعلى من صوته:

— الحق لا يعقُب أحد .

سكت لحظة ، حاول أن يفكر ، مد يده وأخرج نظارته الطبية
الغليظة من جيب البيجاما العلوى ، وضعها على عينيه ونظر اليها
وقال :

— باختصار ، أنا غير موافق على هذا الزواج .

صاحت في وجهه :

— ساتزوجك ، ساتزوجك رغم أنك .

كان هو قد استعاد هدوئه تماما ، لكنه تصنع الغضب ، وقال لها
محتدا :

— اذن أنتك ، وأنتك .

ضحكت هي ، ضحكة حقيقية ، مليئة بالسخرية ، وخطبت صدرها
بيدها ، وهي تقول :

— حظا ؟ لقد أخففتني .

ثم شوحت بيدها قائلة :

— اذهب وتشمطر على من يخطونك في الترقية ، أو حتى على
العيال في الشارع ، ولا تتشمطر على .

نظر إليها لحظة لا يدري ما يقول ، ثم قال لها :

— سترين ؟

واستدار وسار في الممر المؤدى الى غرفته .

في أمقابه صاحت هي :

— وانت أيضا ستري .

لم يجيبها .

اضافت :

— أنا أعرف ما في رأسك القذر ، ولن يحدث ، لن يحدث أبدا .

في نفس اللحظة ، كان هو قد وصل الى غرفته ، فدخل وأغلق
الباب .

دولة الألفاظ

عن النخضة في الفكر المغربي الحديث

عبد القادر الشاوي
المغرب

الكتابة .. المتن والحاشية

إذا اكتفينا بما يعلنه الشيخ محمد الجزولي من أنه أقدم على نشر (ذكرياته) (١) « ترضية للنفس وتلذذًا بذكرات الماضي الحبيب » ، وتلبية للرغبة الجامحة في إبقائها على قيد الحياة » ، وللمقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة وأسلوبها اليوم .. » (ص ٢) ، فلن نظفر بأى شيء يمكننا من معرفة — ولو معرفة نسبية — الدوافع الضخيمة التي حدثت بالشيخ الوقور الى نبش (الماضي) بعد أن انحدر من « جو الفن والأدب الى صعيد الكد والعمل ... فانفصلت عن ذلك الصف » ، ووضعت له خبرته على جانب الرف .. » (ص ٣) . خصوصا وأنه يقول هذا من **الحاضر** (الذي كان حاضرا في سنة ١٩٧١) . فلو توقفنا مثلا عندما يعنيه بقرضية النفس والتلذذ بذكرات الماضي ... الخ ، لما وجدنا في ذلك ما يرضينا نحن ولا ما يلز لنا ذكره من ماضيه ، وبالجمله فذلك أسباب شخصية ، ذاتية ، تسكنه وقد تؤرقه ، ولكنها لا تفيدنا في البحث عن معنى الكتابة ، وأساسا ، عن معنى « احياء » الكتابة والتعريف بها ، بل والاغراء بقراءتها والانصات لحديثها التاريخي بعد ما يزيد من نصف قرن من كتابتها ، وليس ، زيادة ، في الهدف الخارجي الذي توهمه ، ونعنى : المقارنة بين أسلوب الكلمة منذ خمسين سنة ، وأسلوبها اليوم ، ما يجدى نفعا ، لأن حصيلة المقارنة ستكون سلبية تماما ، فواقع الاختلاف ملحوظ ، وطبيعته مؤكدة وظروفه متمايزة .

فهل ترانا بهذا نهدف الى استنطاق الماضي نفسه أم لمحاورة ذات الشيخ محمد الجزولي ؟ . وهل في الوقوف على ما سميناه بالدوافع الضخيمة ما يكشف عن موضوع الكتابة ويظهر خصائصها ، أو ما يعرى ذات الشخص

الكاتب نفسه و « يجهر » مكنوناته ؟ ... أسئلة أوحى لنا بها (مورييس بلانشو) عندما تسأل (بصدد لجوء الكاتب الى ذكرياته) عن الأشياء التي يجب عليه أن يتذكرها (٢) . وسنعمد الى استبدال (نسيان) بلانشو (حنين) الشيخ الجزولى ، بغية الاحاطة بكتابته ، أى بذكرياته أيضا ، فذلك أبلغ كما أرى .

حنين الشيخ الى ذكريات الشباب عن طريق الكتابة (أى الحنين أيضا) .
 لكن : ما الحنين (٣) ؟ وما وضعية الشيخ ، وما الذكريات . وما الشباب ؟ ... الخ .

أسئلة أخرى ترتبط بموضوعنا ، وتستحق اهتماما يجلى ما تضمه من مبهمات . فهل نقول بأن الحنين هو عملية ذهنية — نفسية أرجعت الشيخ الوقور ، بدوانها الغامضة ، الى ماضٍ يمتد في الزمن نصف قرن ، طواه النسيان وشوّهته الذاكرة ؟ . وهل هو رغبة ذاتية لتجاهل الحاضر ؟ وكيف يعيش الشيخ ؟ في انقطاع عن واقعه ؟ في عزلة « صوفية » ؟ أيعبد الماضي ويقدمه ؟ أيجافى الحاضر ويخاصمه ؟ . أبه سقم ويعترى وجدانه الكدر ؟ ... ثم هل بينه وبين ذكرياته مسافة زمنية فقط ، أم وجدانية أيضا ؟ ، هل يصوغ ذكرياته الماضية مجددا ، أم يستذكر ماضيه الزائل ؟ وما الذى يجعل شبابه في شيخوخته حاضرا ؟ ... الخ .

تختلف الأسئلة ، وفي اختلافها ، كما سنرى ، درجات تمس **التاريخ** (الماضى/الحاضر) و **الجمال** (الفعل/القول) و **الذات** (الشباب/الشيخوخة) وسنحاول الاسلام بذلك تدريجيا .

(١) التاريخ :

وبخبرنا محمد الجزولى أنه عمّد في (ذكريات من ربيع الحياة) الى استذكار « ما كنت نظفته منذ حوالى خمسين سنة خلت من قصائد وقطع شعرية ... استدعتها أحداث ومناسبات ، وكان ذلك بين أبريل ١٩١٩ وأبريل ١٩٢٣ » (ص ٣) . والمدة هذه — أربع سننوات — هى الفترة الزمنية التى قضاهما سلك الوظيفة (القضاء ؟) ، غير أنه ، كما يضيف ، انفصل عنه ، فانقطع ما بينه وبين النظم من اتصال ، بحيث تذففته « أمواج الاكتساب الى ما وراء هاتيك الأبواب ، والحياة حظوظ ، وللضرورة أحكام ... » (ص ٣) .

ولا يجب أن نستخلص من هذا ، مبدئيا ، أن أيام الشعر في حياة الجزولى ، كانت هى أيام الوظيفة ، وأن الانقطاع عن هذا يوازى أو يستمدى انقطاعا في نظم القول . تلك ظاهرة تستحق الدرس حقا ، غير أن ما يحير في الأمر هو : لماذا استعاد محمد الجزولى ، بعد انقطاع طويل ، « حياة »

شعره وحياة شبابه ؟ ثم الا يعد هذا اسلوبا في احياء القول المنظوم ، ويمثل ، بالنتيجة ، طريقة جديدة في « النظم » المعاد ؟ خصوصا وان المدة الزمنية الفاصلة بين القول وعده تقارب نصف قرن ، ولهذا ، سنكتفى بالقول : **ان الحنين - وهو مفتاح مستوى التاريخ هنا - اسلوب نظمي يصوغ الذكريات بدل الشعر ، وما الانقطاع الذي شهد به الجزولي على نفسه ، سوى استمرار صامت في القول .**

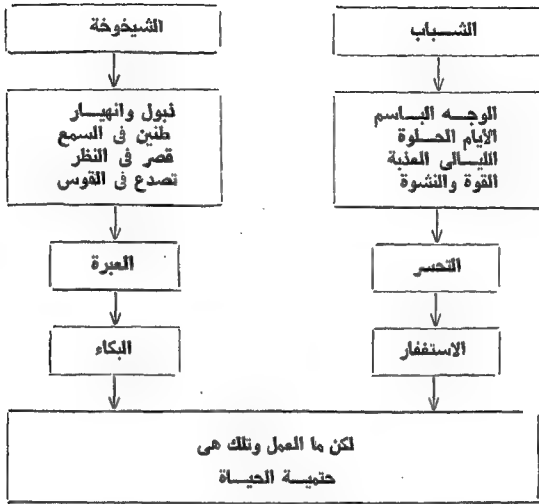
(ب) المجال :

ومما يؤكد هذا ان محمد الجزولي اقر بصورة واضحة بانه عندما راجع « كلماته » (شعره) « استعذبتها واستملحتها ، ووجدتها لازالت تضج طراوة وغضاضة » (ص ٤) ، ويكاد الزمن الفاصل بين الماضي والحاضر ان ينمحي بهذا الكلام ، أو لا يعود للانقطاع عن الوظيفة - النظم أى اثر في تصديد ما يفصل بين لحظة ابداع حقيقية ، اقبل عليها الجزولي في الربع الاول من هذا القرن بحساس الشباب وفطنته ، وبين لحظة أخرى افترقه وهو في وهن الشيخوخة باستذكار حقيقة ابداعه والاعتزاز به ، حتى اختلط عليه زمن النظم .

قد يقول قائل : ذلك اسلوب في التذكر ، ومن دواعي الشيخوخة ان يلوذ المرء بشباب حياته ، مستذكرا ايامه وامجاده ، مخفيا عن كاهله ، وهيبا ، ثقل السنين وعيب الوهن . وقد يكون في ذلك بعض الصواب ، غير أن الذي يعنينا هو أن المجال « الحيوى » بين القول والفعل (أو بين الوظيفة - النظم والانقطاع . .) لا يعرف للتوقف معنى . فهناك اتصال وتواصل يجعل المرء في حالة من الذهاب والاياب بين ماضيه وحاضره ، بطريقة ذهنية لا يمكن ضبط احوالها . وقد علل الناقد اللمع محمد عباس القباج (وهو الذى قسم لكتاب الجزولي) ذلك بالخوف من الاهمال والضياع عندما قال : « وها هو الجزولي ، وقد بلغ به السن ما بلغ ، قد عاد به الحنين الى ادبه القديم وسارع الى اثاره ذلك التراث الذى كان صدر عنه ايام الفتوة والشباب ، خوفا من ان يحل به ما حل بانتاج رفاقه من الاهمال والضياع . . » (ص ٢) .

(ج) الذات :

والذات بالنسبة للجزولي ، هى « المركز » الذى تتقاطع فيه حالة الذهاب والاياب المذكورة فوق . والباحث على ذلك وراقات تصفح الشيخ كلماتها وتخصص قسباتها ، تأملت عليه مقارنة طبيعية ولكنها شيقة بين الشباب والشيخوخة :



فإذا كان التاريخ ، كما رأينا ، يخبرنا عن زمن مضى (١٩١٩ — ١٩٢٣) ، فالجمال يجدد عهدنا به ويحييه أمامنا في صورة ذكريات صاغها المؤلف هذه المرة (١٩٧١) بعلمية ذهنية محضة ، هي التذكر ، مدفوعا بحنين جارف الى البعث والاحياء . فكانما أراد الجزولى ، وهو الشيخ ، أن يبعث شبابه في ذاته وفي ذكرياته . ولذلك نتساءل صادقين : اكان ذلك بدافع الخوف من الموت الطبيعى ، أم تجنبنا للاهمال والضياع كما استنتج الناقد القباج ؟

وبهما يكن من أمر ، فالذكريات بين أيدينا الآن نصا مطبوعا (مكتوبا) (٤) . أرادها المؤلف « هدية من ميعة الشباب الى وهن الشيخوخة .. » (ص ٤) وهى لذلك تستحق وقفة متأنية .

لقد تكلمنا منذ البدء عن الذكريات وبصورة ما عن الماضى أيضا ، وكان من المفروض لو أننا غرضنا الطرف عن عنوان الكتاب الذى بين أيدينا . أن نعتنى بدراسة ما جمع فيه المؤلف من شعر ، وهو الغالب ، وأن نهتم بمالقى فيه من ابداع ، اذا توفر . والمبرر الذى أوحى لنا بالانتقال من الشعر الى الذكريات ، يكمن فى أن كتاب (ذكريات من ربيع الحياة) يجمع بين مستويات مختلفة من التعبير . فالمؤلف يورد الى جانب المقطوعات الشعرية ، مشاهدات عاينها وأوصافا عاشها وتصرفات قام بها وعلاقات ربطها ، على هذا المستوى وذلك من مستويات الحياة الاجتماعية ، مع كتاب عاصروه ... الخ . زد على

ذلك أن الجزولى لم يكتف بجمع الذكريات وتصنيفها (شعرا ونثرا)، بل علق عليها بما يشبه تعليق الحاشية على المتن . والملاحظ في هذا أن الجزولى زواج بين تجربتين مختلفتين على مستوى الكتابة : مستوى **أبواب النص ، ومستوى تحقيقه** . أى أنه أضفى على النصوص التى كتبها بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ بعدا آتيا (١٩٧١) . ولا يعنى هذا أنه وضعها في سياقاتها التاريخية والثقافية فقط ، بل ولونها بشعوره الذاتى الحميم ، بحيث جاءت تعليقاته عليها مطبوعة بما يطبع عملية التذكر عادة من حالات وجدانية متغايرة (أسف ، امتنان ، حزن ... الخ) تعترى الذات وتصيب الفكر .

ومعنى هذا بصفة عامة أن دراسة كتاب « ذكريات من ربيع الحياة » تفرض على الباحث معالجة تحيط بمختلف الأبعاد التى احتواها كتابا وموضوعات . وهو ما سنعمل على تحقيقه في هذا البحث . أخذين بعين الاعتبار أننا نحل نصا **متكاملا** يجمع في فضائه ، وذلك ما أراد له مؤلفه ، انتاجا فكريا متصل الحلقات في الزمن والقول . ويعنى هذا أننا لا نفرق في الكتاب الذى بين أيدينا بين « الشعر » و « النثر » ولا بين الذكريات والماضى، إلا في تحديد موضوع الكتابة . وقد يستنتج القارئ من هذا أن المعالجة تنصب هنا على « كتابة مسطحة » ، متداخلة ، على قول « سائب » . . . وهو استنتاج نقر ، مسبقا ، بصحته ، لأننا في الواقع مع محمد الجزولى ، أمام حالة فكرية خاصة .

والسؤال الآن هو : ما هى ذكريات الشيخ عن شبابه ؟

سنهتم في هذا القسم بترتيب الموضوعات التى اشتمل عليها كتاب « ذكريات من ربيع الحياة » . وهى كما وردت متسلسلة فيه ، على نحو ما يلى :

١ - احتلال اليونان لأزمير . وهى قطعة شعرية نظمها الجزولى في مايو ١٩١٩ عقب الحرب العالمية الأولى ، كتعبير عن « الصدمة » التى أحس بها من جراء « الكارثة » التى حلت « بالعالم الإسلامى » يوم تحالف اليونانيون والانجليز ضده فاحتلوا قطعة من أرضه (أزمير) « بغية استرداد آسيا الصغرى من يد الاسلام » . وتتألف القطعة من ٢٩ بيتا .

٢ - اندحار تغفلل اليونانى في الأناضول . وهى على عكس سابقتها تشيد ببطولة الأتراك وانتصارهم على الجيش اليونانى في مارس ١٩٢٧ . وقد نظمها الجزولى « كإشادة بالفتح المبين » الذى تحقق بذلك . وتقع في ٣١ بيتا .

٣ - موقف فرنسا من حرب الأناضول . وقد كتبها المؤلف للفناء على موقف فرنسا بعد أن كفت عن محاربة الأتراك وأضمت معهم وثيقة صلح ، من جراء تغفلل الجيش اليونانى داخل الأراضى التركية واستبداد بريطانيا بقناتهم الحرب العالمية الأولى على حسابها . وتضم القصيدة ٣٠ بيتا ، وهى من نظم سنة ١٩٢٢ .

٤ - الانتصار التركى الساحق بقيادة مصطفى كمال على الجيش اليونانى واسترداد أزمير والشواطىء التركية . وذلك في سبتمبر ١٩٢٢ ، وقد أشاد المؤلف « بالنصر المؤزر الذى استعادت به الدولة التركية شرفها وكرامتها ومقالها بين دول العالم » وتقع في ٥٢ بيتا ونظمت عام ١٩٢٢

٥ - تهنته السلطان المولى يوسف بعيد المولد النبوى الشريف . وكانت هذه التهنتة بعيد الانتصار التركى على اليونانيين ، فوجدها الجزولى فرصة مواتية للاعراب عن مكتون عاطفته المتألجة نحو السلطان والأتراك معا . وتتألف من ٤٣ بيتا . ونظمتها عام ١٩٢٢- ، وقد اتبع هذه بهولدية أخرى عام ١٩٢٣ بنفس المناسبة وهى للسلطان يوسف نفسه ، وتقع فى ٤٦ بيتا .

٦ - تعرفه على الصلابة الرئيسى أحمد بن المواز (رئيس مجلس الاستئناف الأعلى) وعلى العلامة الشريف مولاي أحمد بن الماسون البلغيتى . وقد أثبت الجزولى فى شأن هذا التعرف بعض المقطوعات الشعرية ، منها محاكاته لقصيدة غير مذكورة للرئيس بن المواز فى ستة أبيات ، ومبادرته لابن الماسون (٧ أبيات شعرية) لمسا أبطا فى الجواب عن طلب تقدم به اليه ، وبلى ذلك ثلاثة أبيات أنشدها الجزولى بعد أن تفضل ابن الماسون بالجواب على طلبه . ومن المرجح أن تكون الأبيات المذكورة كلها من نظمه عام ١٩٢٣ ، فيكون ذلك أيضا هو عام التعرف على بن المواز وابن الماسون .

٧ - الصرخة التى أيقظت من فى القبور . وهو تعبير لخص به ما أحدثه فى نفسه تعرفه وحضوره لجالس العالم الحافظ الشيخ أبى شعيب الدكالى فى (الزاوية الناصرية) بين فترتين متباعدتين ، الأولى فى سنة ١٩١٣ عن طريف محمد بن البنى الناصرى ، والثانية فى سنة ١٩١٩ . ويذكر محمد الجزولى أنه بعد اللقاء الأخير هذا « وبعد حضورى بضعة مجالس أمام ذلك الشيخ الجليل وتأثرى بما يبلبه وتغلغلته فى شغاف القلب ، وجهت لجنابه « قصيدة ضمت ٢٢ بيتا . وله قصيدة أخرى فى تهنتة الشيخ الدكالى (بعد ختم التفسير - البخارى) نظمتها فى سنة ١٩١٨ واستهلها بوصف مدينة الرباط وذكر شارع (لعلو) بها ، الذى كان ، كما يقول « مهوى الأئدة ومطمح الأنفس ومحط الأنظار ومجال الزاهبين والأييين عندهما تيل الشمس الى الغروب .. » (ص ٣١) . وهى قصيدة طويلة (٩٧ بيتا) صدرها بقوله فى الشيخ الدكالى : « اليك يا عظيم الاسلام أقدمها نفثات صادرة من أعماق الفؤاد ... الخ » .

٨ - ذكرى البخارى . وهى قصيدة طويلة قالها المؤلف (حينما ختم الشيخ الدكالى دراسة الصحيح) بالمسجد الأعظم (وقد حضره جمع غفير من الرباط وسلا ومن أقطار المغرب ..) . وقد رصد الجزولى فى هذه القصيدة أهم أطوار البخارى : فى صباه (٧ أبيات) ورحلاته (١٨ بيتا) وحفظه (٦ أبيات) علاقته بمسلم بن الحجاج (١٠ أبيات) والحافظ رجا (٧ أبيات) وأهل بغداد (١٠ أبيات) والنيسابوريين (٣٥ بيتا) والذهبي أمير بخارى (١٨ بيتا) ووفاته (١٥ بيتا) بالإضافة الى الخاتمة (٥ أبيات) ومناسبة الذكرى . وهذه أبيات (٢٤ بيتا) قيلت فى الإشارة بدور الشيخ الدكالى ، يضاف الى ذلك ما يمكن اعتباره نداء موحها (للامة المغربية الاسلامية) ، سجل فيه تطلعاته وأمانيه ، ومجموع أبياته (٢٨ بيتا) .

٩ - تعرفه على السيد عثمان الجرارى (الموظف بالمحكمة العليا) . وقد أنشأ الجزولى بهذه المناسبة قصيدة طويلة (٣١ بيتا) أهداها له بمناسبة تعيينه رئيسا للمحكمة ، ذكرا فيها مناقبه مشيدا بجليل أعماله .

١٠ - ومثلها قصيدة تضم ١٤ بيتاً وجهها للشاعر الحاج عبد الله القباح بعد انتقاله من وزارة العدلية الى وزارة الأحياس ، ومطلعها (من بلغ الشاعر القباح من رجل) وقد نظمها سنة ١٩٢٢ . واثبت المؤلف نص قصيدة جوابية للشاعر القباح (١٤ بيتاً) ، فشطرت بعض الأبيات منها وأضاف إليها بعض الأبيات (٦ أبيات) وأرسلها اليه طالباً منه بمعارضة التشطير بآخر من نظمه ، ولكنه أجابه بثلاثة أبيات ذكرها . يضاف الى هذا بعض الأشعار الأخرى أهداها المؤلف للسيد المهدي غرنيط وإلى بعض أجبته في مدينة العرائش (١٢ بيتاً) ومراكش (٧ أبيات) ... الخ .

١١ - وفي سنة ١٩٢١ أنشأ محمد الجزولي نشيداً (نشيد الشباب) بمناسبة الاحتجاج على ضريبة (الكباب) الذي قام به سكان العدوتين ضد كابوس الاحتلال) .

١٢ - اتصاله بصديق صباه محمد بن المصطفى بوجندار . وقد ذكره في قصيدة قصيرة (٦ أبيات) رد بها على قصيدة هناك فيها بوجندار بالوظيف . وقامت بينهما بعد ذلك أكثر من مراسلة شعرية . ثم اثبت المؤلف أولى قصائده المولدية وكانت بتشجيع من أبي جندار نفسه ، وتقع في ٥٤ بيتاً ، وهي في ذكر مباحث عيد المولد ومدح السلطان المولى يوسف . وترجع لسنة ١٩١٩

ويبدو أن فضل بوجندار على صاحبنا الجزولي كان كبيراً ، فهو الذي عرفه بالمكتبة العامة (وكانت حديثة العهد بالبناء في ذلك الوقت) ، ونشر له بعض المقطوعات الشعرية في جريدة (السعادة) ، وشجعه على مدح السلطان بمناسبة عيد المولد كما رأينا ، وأطلعته على جريدة (الأهرام) المصرية .. الخ .

١٣ - نبذة عن حياة المؤلف نفسه (وهي معركة تبرز على أن العمل الحر أغنى وأن حفت به المصاعب) ، وهي تنطلق من سنة ١٩٢٣ ، السنة التي انفصل فيها عن الوظيفة (وكان نقطة تحول في حياته) (ص ٧٨) وشرع في البحث عن العمل ... الخ .

هذه أهم الذكريات التي بعثها الشيخ من مرقد ماضيه وماضيه البعيد . ومن الظاهر أن الجزولي لم يلتزم في عرضها بأي تسلسل ، وقد ماشيناه في ذلك ، لأنه كان مشغوداً الى فترة زمنية بكاملها . لها في وجدانه وفكره أثر في عملية التذكر . ومما تجدر ملاحظته في هذا الصدد أنها :

(أ) ذكريات شعرية في الغالب ، أي أن عنصر القول فيها هو **النظم** ، وهي تسجل مع ذلك أحداثاً ومواقف ، وتخبر عن علاقات واهتمامات ...

(ب) تقع بين مرحلتين في حياة شبابه : مرحلة التوظيف ، ومرحلة الانفصال عنه أي بين ١٩١٩ و ١٩٢٣

(ج) ذات طبيعة سياسية/اجتماعية في مجملها ، أي لها صلة بالأحداث التي عاصرها الجزولي وتكلم فيها بما أهله عليه وعيه ، وترتبط بالعلاقات التي أقامها مع غيره .

(د) وهي ، في الأخير ، ذكريات خاصة .

الكتابة : الذات والواقع

يستنتج مما تقدم أن ذكريات محمد الجزولي لا تتعلق بموضوع واحد ، فهي متعددة ولا ترتبط بقضية واحدة ، فهي مختلفة أيضا . ومع هذا فالماضى كتحريك وتجربة ومرحلة زمنية - فكرية ، هو الذى يؤلف بين تعددها ويجمع اختلافها فى نطاق ثنائى منسجم ، يمكن اعتباره بمثابة الرابط الأوحد الذى يربط وقائعها ويشكلها كخص مفهوم ومذكر ، له قيمة فى البحث والتحليل .

ولعله بالإمكان أن نميز فى الذكريات/الماضى بين عنصرين أساسيين متقابلين ، بينهما تداخل وانسجام ، هما : الذات والواقع ، أى بين ما يكون **تجربة الكاتب** من الناحية النفسية والسلوكية . . الخ وبين ما يكون **تجربة الكتابة** من الواقع العام الذى عاشه كالحداث ومشاهدات . بيد أن هذا التمييز ليس له فى الواقع الا قيمة رمزية ، ولا يمكن الأخذ به ، كما هو ، الا فى التحديد العام لمعنى الذكريات/الماضى .

ولهذا الأثر بالذات . فسنعتمد عملا بأسلوب التحليل « الموضوعات » الى تفكير ما يمكن تسميته - بعد دمج الذات فى الواقع ، أو الكاتب فى كتابته - **بالذكريات فى الماضى** ، ارتكازا على قضايا رئيسية ، تمثل فى اعتقادنا ، مجتمعة ، مرحلة من مراحل تطور فكر وشخصية ومواقف محمد الجزولى .

الموضوع الأول :

الشعر والسياسة ، أو الشرق والغرب :

(١) الموضوع الأساسى والتناقض الأساسى :

يعالج محمد الجزولى فى أربع مقطوعات شعرية قضايا تتصل بالحرب التركية - اليونانية بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ ، وهى مبرر القول ومجاله . ويلاحظ بدءا انه يصدر عن التزام فكرى وسياسى سابق عن أسلوب المعالجة ، يجعله منحازا ، والأهم من ذلك فى جدال متواصل مع الطرف الخصم . وهذا ما يعنى فى رأينا أن تتناول الحرب التركية - اليونانية كان بالنسبة إليه ، فى حقيقة الأمر ، مناسبة خاصة للتعبير عن التزامه ، وهو ما يعنى ثانية ، أن الالتزام كان من أخص مقومات جداله المذكورة .

ومن السهل أن يدرك القارئ ، وهو يطالع شعر محمد الجزولى فى هذا الموضوع ، انه يلتزم بالإسلام كدين وبالشرق كحضارة وبتركيا كنظام للخلافة . ومن الجائز أن نقول ، بناء عليه ، أن الجدال مع الطرف الخصم - الذى سنكتشف عنه بعد قليل - لا ينطلق بالنسبة إليه (الجزولى) من الاسلام كدين فقط ، بل - وهذا ما يجب ادراكه أيضا - ومما له فى وعيه عن الاسلام كدين من أحكام وتصورات . فهذه تصبح فى الجدال حججا منطقية وأساسيد مؤولة ، تمده « باستراتيجية » دفاعية أو هجومية ، للوقوف فى وجه الخصم أو للقضاء عليه . وهو ما يمكن أن يقال بنفس المعنى أيضا عن التزامه بالشرق كحضارة وبتركيا كنظام للخلافة . فـ « الشرق » ليس منطقة جغرافية تغرى

الاستعمار الغربى بالسيطرة (لوقتها الاستراتيجية على سطح الكرة أو كمصدر للثروة الطبيعية ، لا فرق) ، بل انه ثراث وقيم وامجاد (غابرة ؟) قبل كل شيء . وذلك ما يشكل بالنسبة للجزولى سلاح المواجهة الجدالية . فلا تبدو هذه مدعومة بقوة الماضى التاريخى فقط ، بل وبفعل الحضارة المزدهرة التى جعلت منه ماضيا مشعا ايضا .

ومما يعطى للمواجهة الجدالية هذه طابعها الحار أن الجزولى يتكلم من الناحية الايدولوجية باسم نظام يمثل فى الشرق مركز الخلافة ويجسد بالنسبة للمسلمين طموح الوحدة . والأمر هنا يدفعنا الى القول بأن هناك **مشروعية** ما تجعل الجزولى يعلن المواجهة الجدالية بصفته **ندا للغرب لا تابعا له** .

من السهل أن نستنتج بأن ذكر الحرب التركية — اليونانية يحمل فى ذاته مبررات شتى لذكر ما يرتبط بها على جميع المستويات ، خصوصا وانها تجرى بين طرفين لا يقف الجزولى فى الحياد بينهما ، بيد أن هذا الاستنتاج لا يكشف عن مستويات أخرى تبدو لنا أساسية ، وهى تتعلق بشخصية الجزولى نفسه ، أو بما يكون ، فى حقيقة الأمر ، **وعيه** .

والواقع أن شعر الجزولى لا يخفى شيئا ، أو هو ينطق — إذا قرأناه فى ظروفه — بأشياء تحمل فى فضائه عدة قرائن تكشف عن الشاعر وتؤطره . فهو أولا **هؤمن** وليس **ملحدًا** . وقد تبدو هذه بديهية لمن لا يدرك أن الإيمان الذى نعنيه ليس اعترافا بالخالق الأوحد (رب السموات والأرض) ولكنه شعور **عقيدى** يجعل صاحبه فى التزام مع نفسه ومع غيره قادرا على التمييز بين الخير والشر . بين الباطل والحق .. الخ ، ومدركا على ضوء هذا التمييز لطبيعة الروابط التى تقوم بينه وبين غيره من المؤمنين فى الزمان والمكان .. وإيمان الجزولى على هذا ، أشبه ما يكون **بشعور ناظم للوعى** . فهو إذا عدنا الى شعره لا يتكلم عن الحرب التركية — اليونانية كواقعة عسكرية ويصفها على هذا الأساس ، بل كمؤمن **بعدالة القضية التركية ويناصرهما** ، فوق ذلك ، كقضية تخص المؤمنين فى حربهم ضد (الكفار) ، وهذا هو المفهوم . وهو ، ثانيا ، **إسلامى** ، ولا نعنى بهذا أنه يعتقد ديناً أسلم له الأمر . بل يمشى فى تصوره حركة اسلامية جعلت من تركيا مركز الخلافة وسلمت لها قيادة الوحدة وصار من المعتقد أن كل مس بالمرکز هو بالتفاعل مس بالوحدة : مركز الاسلام ووحدة المسلمين . ويعين هذا أن إيمان الجزولى بعادلة القضية التركية لا يداينيه الا شعوره بها فى الاعتداء اليونانى على الأتراك من خطط للنيل من قبله خلافتهم وضالاهن وحدتهم . ومن المفهوم أن عداؤه لانجلترا — مثلما هى أشادته بفرنسا كما سنرى لاحقا — ينبئ على هذا . فهو لم يناصرها العدا كدولة استعمارية ، بل كحليف غربى لدولة (اليونان) عدوانية وهو ثلثا **نهضوى** بالمعنى الذى يفيد أن الوقوف فى وجه المد الغربى ، سواء بتحالفة مع اليونان أو بالتسرب المسيحى أو بالغزو الشامل للبلدان الشرقية كما حدث منذ القرن الماضى ، هو فى عرف المؤمن — الإسلامى دعوة للبعث والانهاض . وفى شعر الجزولى من الدعوة هذه أكثر من شعار يحرض الأتراك على التعبئة وطلب الحرية وسوى ذلك .

من الواضح اذن أن الالتزام الفكرى (ايمان — اسلامى — نهضوى)
الذى عبر عنه الجزولى بصدد الحرب التركية — اليونانية يحتوى بخصائصه
— كما ظهر للشارى — من خلال التحليل — شخصيته ووعيه (الدين — الشرف
— الخلافة) . وهذا هو الذى يجعل منه نصيرا مطلقا . ويحسن أن
نكتفى بهذه الخلاصة فى هذا المستوى من البحث .

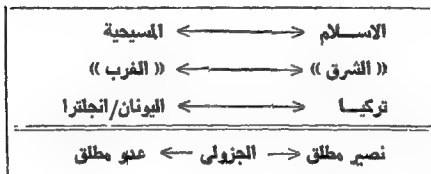
القول « بالنصير المطلق » يفترض من الناحية النظرية (والعملية كذلك)
أن الجزولى يدفع بالترامه الفكرى والمعنوى حيال الجانب التركى فى الحرب
الى أبعد حدوده (القصوى فى معارضة الخصم ، وقد ظهر لنا من خلال التحليل
أن الجانب اليونانى هو الخصم ، والحقائق به انجلترا لظهور هذه فى شعره
بمظهر المؤثر فى مجرى الحرب وفى تقرير نتيجتها . وهى بهذا المعنى المخاطب
الأول ، وتتحول فى السياق بالنتيجة الى الخصم الأول . فهل يمكن اعتبار
الجانب اليونانى طرفا منفذا فقط ؟

لا يجب التسليم بهذا مبنيًا . انه فى الواقع طرف منفذ ، ولكنه فعلى .
فهو الذى يتودد الحرب ، لكن — اذا جاز القول — بدعم وتوجيه خارجيين ،
تقدمها انجلترا لمصلحتها الفعلية فى السيطرة على العالم الاسلامى ، لكن
مجددا : هل هذه السيطرة تعنى انجلترا وحدها ؟ أم انها منطق غربى تجتمع
عليه الدول الاستعمارية الغربية وتهدف به الى تصفية الاسلام نفسه ؟ هل
هى حرب صليبية مجددة ؟ . ألا توجد المسيحية فى صلب الصراع أيضا ؟ ..

لقد لخصنا بهذه التساؤلات فى الواقع وجود أطراف محددة فى الصراع ،
ولكنها أطراف غير متساوية ، ولكل منها دوره وخطته ، دون أن يعنى هذا انها
تستقل بذلك عن غيرها فى المواجهة . فهناك كما يبدو خطة متسلسلة وأهداف
مترابطة . وإذا عدنا الى موضوع الحرب التركية — اليونانية امكن القول بأن
لعمل الحرب فى حد ذاته هو الذى ينتظم مستويات الخطة وعناصر أهدافها ،
وأن ما يتفرع من هذا الفعل يتلاقى بمصالح الأطراف العاملة فى سبيله ،
فالطرف اليونانى ، كما تقدمه الجزولى ، يبغي السيطرة على الأرض ويروم
الحاق الهزيمة العسكرية البحتة (ومعها الهزيمة المعنوية) بالأتراك ، لأن
هناك خصومة اقليمية تاريخية بينهما تحكمها جدلية القوة والضعف ... الخ .
ودور انجلترا فى هذه الخصومة الاقليمية أنها تقدم السلاح والخبرة . فهل
يمكنها أن تكتفى بذلك وهى الدولة الاستعمارية العريقة ؟ . هنا تأخذ معالجة
الجزولى منحى آخر ، لأن انجلترا ليست دولة استعمارية وكفى ، ولكنها
غربية اضافة ومسيحية أو يحكمها المسيحيون زيادة . ومعنى هذا أن
السلاح والخبرة اللذين تقدمهما انجلترا لدولة اليونان يصبحان بالمنطق

الأيدولوجى سلاح المسيحية فى مواجهة الاسلام وخبرة الغرب فى مواجهة المسلمين .

من هذه الزاوية يدخل الجزولى فى الجدل . انه اذا اردنا مزيدا من التوضيح يواجه انجلترا/اليونان/الغرب/المسيحية ، بالاسلام/الشرق/تركيا . وهذا ما يجعل منه ، حتى نثبت هنا خلاصة أخرى ، **عدوا مطلقا** . ويظهر ذلك من خلال البيان التالي :



(ب) الحدث والاثـر النفسى :

يلاحظ اننا آثرنا الاختصار فى الصفحات السابقة على ما يمكن اعتباره جوانب تاريخية وايدولوجية فى تناول موضوع الحرب اليونانية/التركية من خلال شعر الجزولى . ومن غير اللائق، كما سنرى ، أن نفهم ذلك بعزل عن الاستجابة النفسية التى ولدت فى ذات الجزولى حالات بالطنية متقلبة، وظهرت فى شعره بدلالات مختلفة كما سنلاحظ .

اننا نرمى بهذا الى تحليل مستوى الذات (الجزولى) فى الاثر الادبى الذى بين ايدينا (الشعر) . ومن غير أن نخفى على القارىء حرجنا من ولوج هذا العالم الباطنى وعجزنا عن اللمسك بما يعتريه فى تقبله وغليانه . . الخ ، الا اننا سنعمل قدر الامكان على اظهار ما يحقق الغاية ولو بصورة نسبية .

يتعرض الجزولى للحزب التركية — اليونانية فى أربع مقطوعات شعرية ، وقد ذكرنا هذا من قبل ، تمرجل طببيعة الصراع من جهة وتعين نتائجه فى كل مرحلة من جهة أخرى . ولاظهار هذا فى تجلياته العامة نقول : ان الجولة الاولى من الحرب انتهت بهزيمة تركيا من جراء تحالف اليونانيين مع الانجليز . وانتهت الجولة الثانية بأن تمكن الأتراك من صد العدوان اليونانى، فاستردوا ما ضاع من أراضيهم وتغلبوا على هزيمتهم . ويبدو أن الجولة هذه، على الأقل فى تقدير الجزولى ، لم تكن نصرا بالمعنى الكامل ، وان يكن قد اظهرت الأتراك بمظهر المنافع عن الحق والكرامة . أما الجولة الثالثة فماتت بتغلب الأتراك وانتصارهم الكامل ، بل ووجدها (مصطفى كمال) فرصة مواتية للتوغل فى الاراضى اليونانية لمطاردة خصومه وسحق اثرهم .

فالظاهر على هذا أن لزمن الحرب بداية ونهاية ، وجرى تاريخها على امتداد ثلاث سنوات متتالية (١٩١٩ — ١٩٢١ — ١٩٢٢) ، والطرف اليوناني الذي أعلنها فانتصر حصد الهزيمة ، أما الطرف الذي جابهها فانهزم فقد ظفر بالنصر ، وبين هذا وذاك تعادل الطرفان . فهل تعادلا فعلا ؟ .

لا يصح أن نسلم بهذا لسبب واحد على الأقل وهو أن التعادل مفهوم وواقع يجب النظر اليه من موقع الطرفين المتحاربين ومن زاوية الحق التاريخي الذي يمتنطقان به في المواجهة . وهذا يعني أن رد العدوان اليوناني من طرف الأتراك ولو باجلائهم من الأراضي التركية نفسها هو في حد ذاته انتصار تركي . ولا يمكن أن يقال هذا عن انهزام اليونانيين ، لأنهم حين جلوا عن الأراضي التركية بالقوة انهزموا ، وحين تراجعوا في أراضيهم أمام الزحف التركي تلقوا هزيمة أخرى .. وهكذا . فكيف تفاعل محمد الجزولي مع الأحداث ؟ .

١ — الهزيمة — الصدمة :

يضطرنا عنوان هذه الفترة الى ربط الموضوع هنا بما سبق ذكره حول الالتزام الفكري وما يرتبط به في وعي محمد الجزولي ، أو — بكلام آخر — بمعنى النصير/العدو المطلق . فهذا بالذات هو الذي يلون الحدث في نفسه ويكسبه تعبيرة الظاهري في شعوره وشعره على السواء . فإذا كانت الجابهة التركية — اليونانية قد ابرزت كما ذكرنا هزيمة طرف وانتصار طرف آخر ، ولما كان الجزولي ملتزما في قراره نفسه ، لاعتبارات سبق ذكرها ، بمنصرة طرف (ومعاداة طرف آخر) ، فمن حاصل هذا ، وان يكن بصفة غير شرطية ، أن يحس الجزولي على نحو ظاهر بما أحس به الأتراك ، فهزيمة الجيش والقيادة والمنطق الاقليمي والدولة نفسها هنا تكتسى على المستوى الشخصي أبعاد هزيمة ذاتية — شعرية ، تصيب الوجدان وتخالط النفس . وقد ذكر الجزولي من شعره في هذا ما أوحى للقارئ بهول الصدمة التي أصابت كيانه .

لقد تلقى الجزولي خبر الهزيمة التركية ، رغم البعد الجغرافي ، بانفعال وتأثر ، ولذلك كانت صدمته حالة نفسية انفعالية وتأثرية ، ونضيف أن ذلك هو الأثر الذي تولد عن تصادم واقعة ظرفية تتحكم فيها اعتبارات سياسية وعسكرية ومبدئها هو المواجهة المباشرة (الحرب) ، بحالة باطنية تستجيب لأوضاع الشعور والوعي ومجالها هو الالتزام الفكري (الذات) . ولهذا كان المعالوم الموضوعي للهزيمة في الواقع في شكل صدمة شعورية في الفكر . ورغم تقلص معنى الاستجابة الشرطية في هذه الحالة ، إلا أن الانكسار بدلالاته العالمة وأحد : خيبة ومرارة وهوان .

٢ — الكرامة — الحق :

ينتقل الجزولي من حالة الى أخرى بانتقال الطرف المحارب الذي يناصره من الهزيمة الى ما يمكن تسميته بالكرامة . وهذه كما ذكرنا وضعية شبيهة بالنصر إذا أدخلنا في الاعتبار ما حقق بها الجانب التركي على خصمه اليوناني ،

نعنى تمكته من أجله عن أراضيه ، وهى فى نفس الوقت لا تمثل نصرا حقيقيا ونالها ، لأن الجلاء ، وان يكن بالقوة ، حقق التوازن (التعادل) ولم يبلغ فى شأوه مع ذلك ما طمع فيه الجانب التركى بحكم النزاع الاقليمى على الأرض من اطماع ولو على سبيل احتلال أرض يونانية ترضى شهوة الثأر وتقيم سلطة الغالب .

لقد صدم الجزولى فى نفسه وأحبط هواه المناصر لارادة الأتراك كما لاحظنا فى نقطة أخرى . وما لم نقله أنه علل النفس فى ظروف الهزيمة — الصدمة بنصر قريب ، فلما تحقق على نحو ما ذكرنا أرضى نفسه ولكنه — وهذا هو الأهم — استرد توازنه الفكرى ، لأنه آمن بحق اغتصب قهرا ، وبعودة الحق الى أهله عاد هو الى منطق تفكيره . فكانها التأم كسر التاريخ فى وعيه بفعل ذلك . وهذا يعنى أن الحالة النفسية التى اعترت الجزولى انطوت على بعدين هامين : بعد مغنوى بسببه انكشفت غمة ذاته ، وبعد تاريخى استوى به تفكيره على مبدأ **الحق** ، وهذا بالخصوص ، حق خاص ، لأنه يمزج فى الواقع بين كرامة نالها الأتراك بفعل عسكري وكرامة أخرى ، شخصية ، كانت من اثر ذلك الفعل العسكري فى ذات الجزولى . وهنا أيضا يبدو لنا الحق الذاتى معطونا على الكرامة الواقعية ، فائثر ذلك ، كما يمكن الاستخلاص ، **الارتياح والامتنان والرضى** .

٣ — الانتصار — الابتهاج :

ولما دارت رحى الحرب للمرة الثالثة ، خرج الجزولى من طور الحق بجميع المعانى : استولت عليه شهوة الثأر وحاد عن الاتزان والصواب ، فكانها لم يقنع بالكرامة وانساق مع تفكيره على رغبة قوية فى التشفى . وقد سبق القول بان الأتراك تغلبوا على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال ، وهى المرة الأولى التى تمكنوا فيها من قهر عدوهم ، فغازوا بالانتصار وفازت أسرارهم شيخنا الجزولى تلقائيا بالابتهاج .

فحالة الابتهاج هذه ، فى واقع الأمر ، يمكن اعتبارها **حقا مضاعفا** ، كما يمكن اعتبار الانتصار التركى **كرامة قومية مضاعفة** . ويبدو أن ما حققه مصطفى كمال هنا بالقوة العسكرية (التركية) ، حققته ، فى حالة شيخنا — القوة المعنوية — الذاتية . وربما كان الايمان فى الحالتين بعدالة القضية التى وقعت الحرب من أجلها هو الذى يولد الشعور **بالفخر والاعتزاز** على هذا الصعيد وذاك .

غير أن قولنا هذا لا يجب أن يفهم منه أن بهجة محمد الجزولى ليست أكثر من انتصار تركى ، فحقيقة الأمر تبين ، خلافا لذلك ، أن النصر التركى يبقى فى جميع الأحوال نصرا للحرية التركية ولا شئ سوى ذلك ، وأن بهجة محمد تحوى حالات خاصة ، متعددة ، يصعب الإمساك بها كلها ، ولكنها كما نعتقد ترتبط فى وعيه بجذر واحد يمثل التزامه الفكرى ويعبر عنه . وهذا فيه

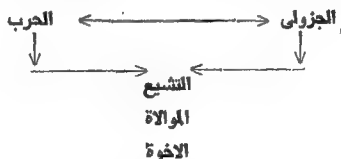
كما رأينا عدة أشياء متصلة متداخلة . وهى على هذا بهجة رجل يدين بالاسلام ويؤمن بالخلافة التركية ويفتخر بحضارة الشرق ... الخ .

على هذا النحو اذن يمكن القول اجمالاً بأن تفاعل الجزولى مع الأحداث — ونحن نجيب بهذا عن السؤال الذى طرحناه بهذا المعنى فى الصفحات السابقة — استقر على اوضاع نفسية تامة بينها ، ولكنه انتقل ايضا (نقصد التفاعل) فى مدار يمكن دعوته بالفضاء النفسى انتقالاً لا يمكن ضبطه بقانون . قد نصفه كما حاولنا ذلك ولكن حصره يبدو صعباً او هو عديم الجدوى ، طالما ان الحالات النفسية تتقلب فى مجرى تخرقه تيارات متضاربة لا تهدأ ، وهو ما حدث فى حالة الجزولى بصورة واضحة .

ومع تسليمننا بهذا لانه من خواص النفس وحالاتها ، لا يجب أن نتغافل عن ذكر المحددات العامة التى سهلت ، بما لها من اثر فى التحديد ، بروز حالات نفسية لا متناهية . والمجال مع ذكر المحددات بتجاوز ما سميناه (بالفضاء النفسى) ليشمل الدواعى والدوافع .

من هذه الزاوية لا يمكن اعتبار الحرب التركية — اليونانية سوى حادثة واقعية تاريخية ولكنها **خارجية** . لعلها الاثر الذى سهل عملية القول وحدى بالجزولى الى نظم الشعر ، ولكنها لم تكن بجميع مراحلها ولا نتائجها حاسمة بآى معنى فى « تكوين » نفسية الجزولى ، اى فى تحويل (وكذا تكييف) وضعه الذاتى من طور المستقبل للخبر الى طول المنفل به .

ويعود بنا هذا بالذات الى ما ذكرناه حول الالتزام الفكرى . ولكى تتضح المعالجة أكثر نذكر ان المحددات التى نعينها تنحل ، من الناحية الشكلية ، الى ثلاثة مستويات ونقصد : المحدد السياسى ، المحدد الفكرى والمحدد الدينى . فهذه المحددات كما نعتقد لها اثر **داخلى** ، لأنها سابقة عن فعل الحرب كما جرت فى الواقع (بين الأتراك واليونانيين) ، وتحيلنا ، فى نفس الوقت ، على مراجع ثابتة ساهمت فى تكوين ذاتية الجزولى تكويناً جوهرياً . ويمكن توضيح هذا بمثال مبهر ، نرسمه (قبل ان نشرحه) على النحو التالى :



' فقد استجاب الجزولى لفعل الحرب بوصفه **متشيعاً** للطرف التركى وموالياً لاهدافه وداعياً **للتضامن** الاخوى معه . وما كان بمقدوره ان يقف هذا الموقف لو لم يكن بينه وبين الأتراك أكثر من رابط يحتم ذلك أو يزكيه . قلنا بينه وبين الأتراك والواقع أننا نعنى بينه وبين مفاهيم واختيارات . فالطرف

التركي كما لا يخفى مفهومه الخلافة كمركز واختياره الاسلام كعقيدة وشعاره الوحدة تهدف قبل كل شيء . وفعل الحرب من هذه الزاوية ، اى كما تصوره الجزولى ، لا يعنى بصورة ميكانيكية قيام دولة اليونان بالهجوم على دولة تركيا بدافع اقليمى أو بغيره من الدوافع فقط ، بل يتعداه الى الهجوم على المفاهيم والاختيارات .

واختصارا نقول : ان الحرب صلحت في مثالنا لاستثارة كوامن الجزولى وتحريضها على الانفعال . ولهذا ظهر الانفعال بصورة مركبة : صورة برانية (الصدمة ، الحق ، الابتهاج) وصورة جوانية (الخيبة والمرارة ، الارتياح والامتنان ، الزهو والتشفى) :

واقع الحرب	الأحداث	تاريخها	الأثر النفسى	واقع الذات
الهزيمة	تركيا - اليونان/ إنجلترا	١٩١٩	الصدمة	الخيبة ، المرارة
الكراهة	انكسار اليونانيين	١٩٢١	الحق	الارتياح ، الامتنان
الانتصار	انتصار الأتراك على اليونانيين بقيادة مصطفى كمال	١٩٢٢	الابتهاج	الزهو ، التشفى

(ج) الاستعمار والتحرر :

اتضح لنا في الصفحات السابقة أن إنجلترا تبذل الاستعمار ، وهى تساعد دولة اليونان بوصفها دولة استعمارية ، غربية ، مسيحية . فهل يكنى هذا للقول بأن الأتراك قوم متحررون ؟ وهل خاضوا الحرب دفاعا عن الأرض أم عن المقدسات أم عن وحدة المسلمين أم عن الاسلام في حد ذاته ؟ أم عن ذلك كله ؟ . كما توضح لنا أيضا أن الجزولى جعل من نفسه نصيرا مطلقا وعدوا مطلقا في نفس الوقت ، في الحالة الأولى للأتراك ولقضيتهن ، وفي الحالة الثانية لانجلترا ولاهدافها . فهل يعنى هذا انه ناصر الحرية وناهض الاستعمار ؟

سنقدم عن هذا كله جوابا ممكنا في ثلاث صور :

(١) صورة الأتراك :

يمكن للمرء بالرجوع الى شعر محمد الجزولى في (نكريات من ربيع الحياة) أن يستخرج صورة الأتراك — بفض النظر عن حريهم مع اليونان بالاطوار المذكورة في مكان آخر — في مواقف نوردها مرتبة على النحو التالى :

حياة نصارى الشرق
أسود الحرب والصدم
شوكة الاسلام
ضراغمة الاسلام

صورة الأتراك
(تركيا)

فالجزولى كما يبدو من هذه المواقف يمجّد الأتراك ويسبغ عليهم أوصافا تليق ببركزهم فى تصوّره . وبغية شرح هذا نورد بعض الملاحظات :

١ - لقد ادعى اليونانيّين ، كما ظنّ الجزولى ، أن حربهم ضد الأتراك هى فى سبيل نصره مسيحى الشرق الخاضعين للرعاية العثمانية . وسانددتهم انجلترا فى ذلك ، بل وظهرت هذه فى هذا الصدد وكأنها تدعم اليونانيّين لهذا الغرض بالذات . وبقطع النظر عن صحة أو خطأ هذا الطرح ، فقد فهم الجزولى طبيعة الحرب من الزاوية الدينية أيضا ، فاقحم التاريخ الصليبيّ فى هذا الإطار واعتمده حجة للقول بتواجه اختياريّين ودينيّين وحضاريّين ، ولكنه لم يفعل ذلك الا لتسفيه الادعاء اليونانيّ/الانجليزى ووصمه بالجور والعدوان ، اعتقادا منه بأن مسيحى الشرق ، رغم وجودهم فى ظلّ السلطة العثمانية ، ظلوا على عهدهم فى موالاة حاميههم ، وهم بذلك فى غنى عن أية وصاية خارجية . ولذلك نسب الحرب من هذه الوجهة باطل ويبطل معه منطوق الادعاء ، لأن الدولة العثمانية رغم طابعها الاسلامى تضمنت للمسيحيّين الشرقيّين ، بوصفهم من أهل الكتاب ، حق الوجود والعيش ، وتلك فضيلة . هذه هى الدلالة الأولى .

٢ - انهزم الأتراك فى الجولة الأولى من الحرب كما بنا ، ولكنهم تعادّلوا مع خصمهم وانتصروا عليه ، ويعنينا من هذا أن الجزولى عندما تألم (صدم) لهزيمة الأتراك لم ييأس من قدرتهم على الانتصار . فإيمانه المطلق بقدرتهم كان أقوى من ملاسبات حرب طارئة . ويعود هذا لاعتقاده الراسخ بأن قوما كالعثمانيّين ، يقومون بشؤون الخلافة وتجسد دولتهم مركزها ، لا يمكن أن تنال منهم قوة أعدائهم ، لأنهم أقوىاء بإيمانهم . فثقة العقيدة هى القوة أو قوة الحق . وهذه هى الدلالة الثانية .

٣ - يتفرع عن هذا أن الأتراك لأنهم يمثلون الاسلام تمثيلا زمنيا وفيهم الخلافة كما ذكرنا ، فهم بحكم هذا وذاك حماة الاسلام وأبطال قوته المعنوية اذا جاز القول . أنهم مسؤولون عنه بجميع المعانى : بنشره والافتناع به ، بالحفاظ عليه وحمايته ، بالسهر على تطبيق شرائعه . . . وهى لذلك مسؤولية دينية كلية . وهذه هى الدلالة الثالثة .

فصورة الأتراك فى نظر محمد الجزولى على هذا الأساس لا تبرز بظاهرها التامة الا فى ارتباط بالدلالات المحورية الثلاث ، نعى : **الفضيلة والقوة والمسؤولية** . ويبدو لئنا من خلال النصوص التى نعتد عليها فى التحليل أن « اتحاد » ما يمكن تسميته بدال الدين بمطلول الحرية هو الذى يؤلف بين الدلالات المحورية المذكورة .

(ب) صورة مصطفى كمال أتاتورك :

لا يذكر محمد الجزولى مصطفى كمال الا فى قصيدة واحدة خالدها انتصار الأتراك على اليونانيّين ، وقد خصه بسبعة أبيات من الشعر حوت معظم الصفات التى كونها عنه . والواضح هنا أن الجزولى يربط الانتصار التركى

بمصطفى كمال نفسه ، دون أن يحمل هذا على التقليل من دور الأتراك في بلوغه
وهي عملية مفهومة للتأليف بين الفرد (الزعيم) والجماعة (الشعب) ، ويحسن
قبل أن نواصل التحليل أن نقدم جدولاً يبينها بذلك :

صفوة قومه منقذ الأوطان بطل الأتراك وحاقن للدماء قائد الجيش التركي محرر الشرق بطل خالد ..	صورة مصطفى كمال
---	--------------------

ويبدو من هذا أن الجزولي أحاط بمختلف الصور المهمة « لتفريد »
مصطفى كمال على هيئة زعيم ومنقذ وبطل وقائد ومحرر وخالد .. وللتحديد
أكثر يمكن تقسيم هذه الصور إلى ثلاثة أنواع :

١ - حسب الجنس :

ويوضع مصطفى كمال هنا كفرد صراحة أو ضمناً ، في علاقته بالأتراك
كمجموعة بشرية . والنظر إلى هذه العلاقة يتم من زاويتين : زاوية التخصيص
بحيث يظهر مصطفى كمال كاسم علم ، مفرد ، له صفات مطلقة ورمزية في نفس
الوقت . مطلقة لأنها ذاتية ولا يمكن مجانستها بصفات أخرى مفترضة ، ورمزية
لأنها منتخبة وتتبع بسلطة معنوية ، ومن طبيعة القول الرمزي في هذا المجال
إذا قمنا بتأويله أن يكون معناه غير مباشر (ه) . أما الزاوية الثانية فهي زاوية
التعميم ، لأن الصفات المذكورة ما كان لها أن تظهر بالمعنى الذي حددناه إلا في
نطاق يبرز وجودها في نظر الجزولي ، وهو نطاق المجموعة البشرية التركية
نفسها .

٢ - حسب الوطن :

وهو هنا تركيا : لأن مصطفى كمال ليس زعيماً للأتراك وحسب ، ولكنه
منقذ تركيا أيضاً . وإذا طبقنا مفهوم المنقذ في مثال الحرب التركية - اليونانية
التي سبق الحديث عنها ، أمكننا القول بأن الانتقاذ يعني عودة الكرامة التركية
إلى مجدها وفوزها بالنصر المحقق على أعدائها . وهو ما يعني في هذا المثال
أن الاسم العلم الفرد (مصطفى كمال) تملأه بصفاته وخصائصه باسم العلم
المكان (تركيا) في واقع وحالاته . وعلى هذا يصبح بطل الأتراك بطلاً تركيا .

٣ - حسب المنطقة الجغرافية :

ونقصد الشرق بالمعنى العام . والراجع أن الجزولي وصف مصطفى كمال
بمحرر الشرق اعتقاداً منه بأن تركيا نفسها هي مركزه . والانتساب إلى هذه،
بما أنها كذلك ، يوجب الانتساب إلى ما تهتله في الوعى والشمسور ، نعى
الخلافة والوحدة .

يظهر من هذا أن (الأتراك) و (تركيا) و (الشرق) تمثل درجات في الإحالة . وأن مصطفى كمال كاسم مفرد وبطل تركي ومحرك الشرق تمثل درجات في الترميز . وقد أراد الجزولي كما نعتقد أن يفهمنا أن استفرد الرمز بصفات خاصة يرتبط (ولا يتطابق) مع إطلاقية الإحالة بصفاتها العامة .

(ج) صورة فرنسا :

ذكرنا فرنسا من قبل عندما تكلمنا عن الحرب التركية — اليونانية عرضا . وورودها في شعر الجزولي الخاص بهذا الموضوع أتى في سياق التنويه بموقف تحالفها مع الأتراك في صراعهم ضد اليونانيين ومن ورائهم إنجلترا كذلك . فهو يذكرها ، على هذا الأساس ، كطرف مناصر لقضية ينصرها هو بالذات . ومما يثير الانتباه في هذا الذكر أن الجزولي — رغم أن فرنسا هي التي كانت تحتل المغرب في هذا الوقت — لا يهتم على أي نحو بالتعرف على « خلفيات » أقدام فرنسا على تحالفها مع الأتراك أو هو لا يقولها في شعره . ويذكر هذا لأنه عندما وقف ضد إنجلترا في مساندتها لليونانيين احتكم إلى مخططاتها وأهدافها في الشرق وحاكم موقفها بناء على ذلك كما مر بنا . فهل نستنتج مما ذكر أن الجزولي كان غافلا عن المرامي الفرنسية في الشرق أيضا ، أو أنه كان يجهل تاريخ الصراع الإنجليزي الفرنسي ، وهو الذي أملى طبيعة التحالفات ومنطقها ، على السيطرة السياسية والاقتصادية في الشرق ؟

قد لا يعنى الجواب عن هذا شيئا كثيرا ، لأننا سنجد في الصور التي تدبها الجزولي عن فرنسا ما يكفي من الدلالات :

ربة العلم
الشعب الفرنسي معروف بالشهم
نصرة الحق
جيشها حصن
فرنسا هي التي أنقذت وحدة أمريكا .
ونجبت المكسيك
أوجبت اليونان من عدم
والدة الأحرار ...

صورة
فرنسا

لقد اخترنا هذه الصور ، وهناك غيرها ، من قصيدة واحدة أنشأها الجزولي للتغني باسترداد الأتراك لكرامتهم وللتعبير عن شعور الحق في نفسه كما بيتا من قبل . وهي تشتتل ، إذا صنفناها حسب الموضوع ، على ثلاث قضايا كبرى :

فرنسا — الشعب الفرنسي — الدور الحضاري الفرنسي . ويلاحظ أن لكل قضية خصيصة تميزها عن غيرها ، ولكنه تمييز لا يقطع بين أسباب التداخل بينها جميعا . ذلك لأن الدولة الفرنسية ، شعبا ودورا وحضارة ، هي التي تمثل ، في آخر الأمر ، محور القول ومضمونه .

نتساءل : كيف تسنى للجزولى أن يؤلف بين الصور المذكورة وما الباعث على ذلك ؟ . قد يبدو من هذا السؤال أننا نقصد البحث عن مبرر خفى بفية الأيديولوجية ثلاثة مفاهيم أساسية أخضعت قوله الشعري (أو فعلت فيه) بما لها من دلالات وإيحاءات ، نعى مفاهيم : العلم ، الشجاعة ، الحرية . ويبدو من خلال هذا أن الجزولى له في ذهنه عن الدولة الفرنسية (شعبا ودورا وحضارة) جملة من الصور المترابكة ، لم يبتدعها من عندياته بل اشاعتها هي بالذات عن أحوالها .

وعلى هذا فالجزولى لا يمتدح فرنسا لأنها ساندت الأتراك فقط بل ويعيد الحكم النهائي على ما ابتدعه الجزولى . والحق أن صاحبنا يضرر من الناحية صياغة مجدها التاريخي ويذكر به . أى أنه يربط بين أيديولوجيتها وتاريخها ، ويجعل من هذا الربط مثالا للتضامن والمساندة وما شابه . ولهذا الأمر رأيناه يقول في بيت من القصيدة :

لله درك لو يسرى نظامك في

كل الممالك من عرب ومن عجم

وهو بيت يحيلنا على المطلق : دولة عالة وشعب شجاع ودور حر . فهل يصح القول بأن الجزولى كان نصيرا مطلقا للأتراك ومتشيعا (مطلقا) للدولة الفرنسية ؟ .

هوامش :

- (١) ذكريات من ربيع الحياة . مطبعة الأمنية ١٩٧١ . الرباط . المغرب .
- (٢) L'eshace Littéraire, Gallimard 19155, Paris, r. 20
- (٣) الحنين = حن حنينا : صوت ، لا سيما من طرب أو حزن . حن حنينا إليه : اشتاق . تجان : اشتاق . استحن التسوق فلانا : استطريه . الحنان : من يحن الى الشيء . حن حنة وحنانا عليه : حطف وشفق وترحم فهو حنون . تحنن عليه : ترحم . الحنان : الرحمة .
- (٤) نملبد في هذا على التفريق الذى ميز به T. TODOROV بين النص

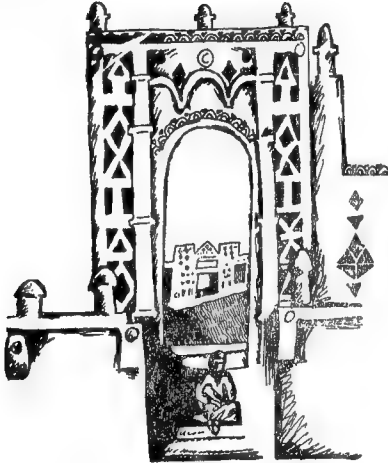
المكتوب والمنطوق

Symbolisme et interpretation L. TODOROV, ed. Seuil 1978, (٥) انظر :

Paris, p. 18.

شخص

هاديا سعيد
لبنان



عندما اصطدمت بالرجل الذي حدثكم عنه في قصة سابقة (ولدت وفرحت بها منذ ثلاث سنوات ثم ماتت ولم أمت) كان ذلك يفرض على أن أقبله وأهرب منه في آن .

حدث ذلك فجأة . اصطدمت به وقد ظننت أنني لن ألقاه اذ غادرت الأماكن والأزمنة وكل معطيات علاقتنا السابقة .

لست أدرى اذا كان أحكم يذكره . أتمنى أن تسكنوا نفسيتموه مثلها فعلت أو مثلما ظننت أنني فعلت عندما أفتلت ذاكرتي ذات مساء

واقمت فيها سجنًا لكل الماضي وفي مقدمته ذلك الرجل الذى أرانى مرغمة أن أحتكم عنه لأنه استطاع وعلى نحو لم أتوقعه أن يمود ويصطدم براسى ثم يخرج وكأنه لم يسجن قط .

أصابنى الحادث بصداع ، فتأولت حبة من مشبتقات الاسبرين وطلبت منه تأجيل هذا اللقاء ريثما يكون تأثير الحبة الوهمى قد سرى فى دمايى ، وفى لحظة استراحتى الأولى كان يواجهنى بعبوس ثم ابتسم بعد أن تقدم النادل وصب لنا كاسين مثلجين . قال لى : لا تحسنى الكس مع الاسبرين . سوف يضرک . وكانت تلك عادته فى بدء حديث ودى ينتهى نهاية متوقعة نتجاهل بها أسبابها تشاركنا أية خلوة .

أخبرته بالطبع عن حالة « شمس » فظل يستمع بملل معتاد فتخرفته رشقات الكأس ، أشعال واطفاء سيجارة ، تنهد ، نححة ، سعال .

أفاظنى أنه لا يود أن يستمع مع أن الأمر على غاية الأهمية ، فلم يحدث أنى استطعت مراقبة نفسى وأنا الد مثلما قدرت أن أفعل وأنا أرقّت شمس تشد على يدى ، تعض أصابعى ، تضغط شفيتها وصراخ الطبيب يحرضها بلذة أن تشد وتشد وكأنها مصابة بانسداد فى مصرانها الغليظ .

قال لها : شدى يا ابنتى .. شدى .. لا تخافى .. وأفعلى وكأنك تتفوطين . كانت مساعدته قد أبعدت فخذها ورفعتهما الى حلقتين من الحديد ثبتتا فوق عمودين ارتععا من جانبى السرير عند طرفيه الأسفلين .

بطنها تلة من اللحم الناصع . فحذاها منفرجان . حملت المرفسة شفرة حلالة وجزت الشعيرات المثبية ... الدماء ما تزال تتساقط وتلة اللحم تنتفخ وتتكوم . وجه شمس يستحضر وجه جدتى ، ناجاتها ذات يوم بالمراض تكرر على أسانها ووجهها عروق من الدم . غرفة الولادة تنتظر رائحة النفساء .. يد شمس تتلقى أبرة أنبوب السائل المغذى المعلقة فى مشجب أعلى السرير ، يدها تترنح . الطبيب يطلب منى أن أمسك يدها . أشدها الى العمود الحديدى ، تصبح فى وضع تعذيبى .

قال لى ذلك الرجل الذى حدثكم عنه فى قصة سابقة . ثم جلس الآن أمامى فى المقهى يحتسى كاسه بهدوء ، قال أن عذابه يفوق عذابى وعذاب شمس . هم أيضا علقوه فى قضيب حديدى وأصبح جنينا يلتف حول نفسه . يدها معصوبتان الى ساقيه ومن خصره يلتف الحبل ويشد على القضيب المنتصب فوق قاعدة فى زاوية ..

— الغرفة :

ضحك . أنا ظلت غرفة وهو صحح لى : قيوكان ، كهف ، ظلمة يصار المعتقل إليها بعد ، درجات ترابية تتجاوز المئة . مازال يتذكر المكان لكنه لا يجرؤ على تأكيده ، يترك مساحة للاختباء والتراجع . قال : لا لكى أكتد له انه خائف كالكثير الرجال لا يجب البوح ولا الاعتراف . لا يجب أيضا أن يصغى لبوحى ولا لنشره أخبارى عن شمس مع أن اكتشافى غريب ومثير :

غرفتى ناصعة . الى لذى . بعله قليل أصبح اما . لا . لم يكن الامر على هذا النحو . سأقول : غرفتى ناصعة الى . لا . ليس اما . كان احساسا لذيذا يلتف من اسفل الظهر ويطوق للخاصرتين . كحركة فلا منكوا ؟ ربما . كلحظة غياب ونحن معا فوق سطح البيت الصيفى ؟ ربما الم اناديه واحبه واجذبه واغيب . اغفو قليلا ويوقظنى : يا على . يا على قولى يا على . فاقول ولا أقول . لم اردما ولا سيلانا ولا خرقة . سميكة تصنعها عمتى بين فخذى ولا عرقا يتزحلق . لم ار لحمى تحت ضوء غرفة العمليات الساطع . لم ار اطراف ثوبى تنكشف بين العرق وبقع الدم . الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصتى السابقة وارغب الآن أن يسمعن رأى تلك البقعة :

خرج فى نوبته الصباحية يكس باحة الزنزانة . كان الغريب الذى جازوا به فى الامس يتكوم فى الحفرة . كانت الحفرة بركة من الدم . كان العيد . الغريب صار خروفا ورائحة الدم نتنة . ذبحوه وشربوا نخبه وقالوا للرجل الذى فاجأنى وفاجأ قصتى : ادفنه . لا ادري اذا كان استطاع أن يتردد لحظة . دفننه وثف وبكى ثم جرح شريان رسغه فى صباح اليوم التالى فضربوه وقالوا له يا عكروت لن تموت هكذا براحة . قال لى : انتن النسوة — لم يقلها هكذا فصحة — تتدلعن وتبالفن . الواحدة منكن تزحلق الولد وكأنها « تتبول » ثم ابتسم وقال لى فى وقت آخر وكنا وحيدين : انتن مختلفة . رايتكم تعضين يدى وتألين بكبرياء .

عضضت يده . حبست صرختى بين نظراته وسجاراته وتأنفه المكتوم . لا أعلم كيف كان يشعر وماذا يريد . بعد ذلك خفنت أنه تمنى أن ينتهى الأمر بسرعة فيطمئن على ويفرح ثم يمضى الى المقهى .

حدث ذلك تماها و « شمس » تخبرنى أن « راجى » يرقب ولادتها هاتفا سيقول لهما أن تحكى له كل التفاصيل وسيعمد جنيهاه ويدفعها لعبالة الهاتف فى فندقه ويندم .

الرجل الذى حدثتكم عنه فى قصتى السابقة وجاء الآن لكى يفسد على هذه القصة لا أقدر أن أبعده . كأن الأمر مؤامرة أدبرها لنفسى . أقول يا بنت اعتذرى وأبتعدى فأخجل . أقول يا بنت ائقلى وتجاهلى فلا أقدر يجرجر لسائى فأحكى عن شمس وعن الطبيب وأنا أعلم أنه يجلس الآن أمامى فى المقهى يتأفف ويتأهب ليقتنص لحظة صمت . أقول الطبيب كان تقصد برذاذ الدم وانبثاق رأس لجنين . صوته يتهدج وحملاسه يعيد صدى حملاس متفرجى الملاعب الرياضية .

يضحك الرجل تتلذذ ذاكرته برسم ما حدث وما حدث ببعدى عنه : شمس ليست جثة والطبيب تكبر يده . قفازاه ملوثان . صوته يرتجف . شدى يا ابنتى . الاضاء ساطعة . فحذا شمس ينتصبان الى الاعلى . الموضة تربت على بطنها تضغط الانتفاخ الى الاسفل . ساعدنى يا ابنتى . ساعديه يا شمس . سأساعده اننا : يا على قلت يا على ودخلت فى عيى ، رايت اشباحا بالبياض ولونت وجوه الملائكة امسك بفخذى بابا نويل فلم يكن اما وقالت سندرلا انها ستخرج من بطنى ويمكن الا تكون سندرلا بل الشاطر حسن . شمس لا تبكى لا تغض عينها . تتمللع

بجسارة . قوس الحديد سيساعد الطبيب على انتشارال الجنين . انظري
ها هو رأسه . قولي لها أن تساعدنا . تساعد ابنها ، تساعد نفسها .
ساعديه يا شمس ساعدي ابنك ، لكنها تبطله .

قلت للرجل الذي أمسك بيدي الآن في المقهى وشد على أصابعي وقدم
لى كأس الماء وابتلع غيظه بحنان معلى : شمس تبطلع جنينها ولكن الطبيب
يصطاده بقوس الحديد . ملقط هلالى يلج طيات اللحم الطرى ويقبض على
رأسه . ينزلق الرأس وكتلة اللحم ، تتلى ذكوره . صبى . صبى . يقبض
الطبيب على ساقيه ويدلى رأسه . أزرق . أزرق . بلا صوت وبلا حركة
شمس تصرخ : ميت ؟ أخاف أن يموت ، الغرمة تتشظى بالبكاء . لا . لم
يكن الأمر على هذا النحو . كنت عند جانب السرير أعانق شمس
والمرضة تلتقط الجنين وتسرع به الى أنبوب الأكسجين والطبيب يضربه
على مخذيه وفوق مؤخرته يأمره أن يحيا .

كنت قرب شمس وانتظر صرخة الصغير : يا حى يا قيسوم . الله لا اله
الا هو الحى القيسوم لا تأخذه سنة ولا نوم . يعلم ما بين أيديهم . . يعلم
يا شمس يعلم . وأنا أيضا أعلم . وذلك الذى يجلس على المائدة
المجاورة ويراقبنا يعلم وأنت الذى أروى لك كل هذا ولا أعرفك تعلم .
والرجل الذى يقتحم على الخلوة ويتسم بمرارة يعلم وأنا أستمتع لنفسى
اللحظة وأحاول أن أنهى هذه القصة بأسرع وقت . أقول له : ساعدنى
فيقول : أعيدى كتابتها . يجلس فى المقهى الآن بهدوء وبكسل ويقول :
أعيدى كتابتها وشمس أنجبت وأنا أنجبت ولم نعد كتابتها . لن أعيد كتابتها .
أخاف أن أحذف كل وجودى وأغلق الابواب وتنتهى شمس والجنين وأبكى
وأصرخ وأقول ليس الأمر على هذا النحو والجملة ليست مقيدة والرجل
الذى يجلس أمامى فى المقهى ويقتحم كل الحرف والأوراق يجذب القلم
نحوه ويكتب .

يبعدنى الآن يبعدنى . أصرخ قبل أن اتلاشى : غرفة العمليات
ساهرة والطبيب ساعدنا ولم يساعدنا . الجنين صرخ وبعده نصف ساعة
أخرجت الممرضة من بين مخذيها شعابين من المصارين والدماء واكياس الأغشية
والمخاط وسيول الدم ، بطننا هوت وأفخاذا أنسدلت .



ضربه . لكبه . دخلت قبضته أسفل بطنه . قال لى : شتمنى الأول .
ضربنى الثانى . افترسنى الثالث . قتل ولا أقتل . لماذا أقول . ابتلعت
أيامى والكلام . ظلمت ثلاثة أيام . أربعة . خمسة . . ثم بملقط الحديد
أخرجوا لسائى ، رأيت فوقه كل العناوين والأسماء .

الرجل الذى حدثكم عنه فى قصتى السابقة ومازال يجلس أمامى
فى المقهى يصمت فى وجهى الآن . يضع النادل أمامنا كأسين جديدين
ويبتعد .

لا أثر بيننا للشجار والدماء . هادئان حد الركود ، نعس يداعب أجفائه
وسنقوم بعد قليل ونرتحل الى الخلوة .
نلتهى ولا تنتهى القصة وقد فشلت فى كتابتها وسأحاول أن أفعل
فيما بعد .

قصائد..

برهان شاوي
(العراق)

١ - خوف :

ما لهذا اللسان ..
يلتسوى ..
ما لهذا الحروف ..
تنطفئ في نفي ..
أيها الطاغية ..
قل لنا عن لسانك شيئا ..
(لك العافية)
يا لساني الحزين ..
بح بارتعاش الشفاه ..
بح بأصفرار الوجوه المهن ..
بح بارتعاش المفاصل ..
خوفا ..
على الجسد المستكين
خوف انقطاع المعيشة ..
خوف الزمان
بح بالحقيقة يوما ..
بح بالحقيقة ..
بضع ثوان
تري ..
أفتدبت لسانني

*** ثلاث قصائد من مجموعة « مرآئي الطوطم » التي تستمد قريبا للشاعر العراقي

برهان شاوي

٢ - مرثية المائيق :

هل أنا مائيق ..
أم أمير
هل أنا المتوسد جنح الفراشة ..
أم الأرض ..
بى تستدير ؟
كل قرن يمر ..
بإغاضة ..
والبرارى بكى تطير
يا لـخوفى ..
من النفس ...
انى بها ..
من وسوسها أستجير

٣ - سؤال : الى جيلة ..

لماذا أرى وجهك الحلو ..
فى الكتب المشتراة ..
وفى الأوجه الناحلة
لماذا أرى وجهك ..
فى عيون الطيسور ..
وأشعة السفن الراحلة
لماذا أرى وجهك ..
فى الموانئ البعيدة ..
والمعدن القاحلة
لماذا أرى وجهك فى مرايا المرايا ..
مرايا الحجر
لماذا أرى وجهك ..
فى أخضرار الشجيرات ..
فى قطرات المطر
لماذا ..
لماذا

لعورة المهدي الانقلابي السوداني

في شعر معاصري

د. أحمد محمد الهدوي
جامعة ميدقري - نيجيريا

وليسل متفتق مقشور
حنان كوخ وفي ثراعي فقير
بجديد من الرقي أو أثر
بميلاده نشيد السرور
في الحاربي للعلی الكبير
هيئت نفسه لكبرى الامور
بنى قومه ومصباح نور

في دجى مطبق ويوم دجوى
ولدت ثورة البلاد على احد
عوذوا طفلها وصونو فتاها
وى لهم اسمعوا الملائك يعزفون م
باركوا الطفل في القلوب وصلوا
ومشى في الصبا نسيم الحيا
واغتنى زاهد الشباب وصوفى «م»

التجاني يوسف بشير

١ - الصوت :

قال الشاعر السوداني فرح وحتكوك المتوفى ١٠٤٧هـ في قصيدة
منسوبة اليه ، نظمها قبل ظهور المهدي السوداني المتوفى ١٣٠٣ هـ -
١٨٨٥م .

فلقمة من طعام البر تشبعنى
وجرة من قليل الماء تروينى
وقطعة من قليل الثوب تسترنى
ان متكفنى أو عشت تكسينى (١)

مقدم القسومات المميزة للمسلم النموذجي الزاهد في الدنيا ، المكتفى من
كل ماديات الحياة بما هو ضرورى الى اقصى حد ، لا يأكل الا قليلا
من الطعام الخشن ، ثم لا يشبع ، ولا يشرب الا قليلا من الماء ثم لا يروى ،
ولا يرتدى من الثياب الرخيصة أو الاسمال البالية الا ما يستر العورة ،
ويصلح لتكفينه ان حان اجله ، ثم يمضى الشاعر ليقدم لنا مميزات هذا
الزهد المثالى العارف ، حسب تصور تلك البيئة :

أرغمق بنفسك من هم وتحزين
استغنى للملوك بدياهم عن الدين
وكن عفيفا وراع حرمة الدين
من البرية مسكين بن مسكين
والمال عارية والله يهديني ﴿٢﴾

ياواقنا عند أبواب السلاطين
واستغن بالله من دنيا الملوك كما م
ولا تصاحب غنيا تستغز به
وأعلم بأن الذى ترجو شفاعته
الدين كنز لا فناء له

هذا الزاهد فى الملمات الحسية ينأى بنفسه عن أن يثلوث بالقليل
لأصحاب السلطان والجاه والمال ، يستعصم بالرازق الباقى عن كل كائن
فان ، ويستغنى بالأصل عما سواه ، ولعل الشيخ فرح يعنى بهذا الموقف
الصلب من أصحاب السلطان الجائرين ، وكانزى الأموال ، ما سبق أن
قاله سفيان الثورى حين سألّه أبو جعفر المنصور « لم تأتنا » فأجاب سفيان
قائلا : « الله نهانا عنكم » ولا تركنوا الى الذين ظلموا فتمسكم النار » ،
« وكان يقول : اذا رأيتم العالم يلوذ بباب السلطان فاعلموا أنه لص »
واذا رأيتموه يلوذ بباب الاغنياء فاعلموا أنه وراء » وكان سفيان الثورى
كثير الحظ على المنصور لظلمه ، فهم به وأراد قتله ، فما أهمل الله ، وقال
أحمد بن حنبل لا يتقدم سفيان فى قلبى أحد «٣» .

يرتبط هذا الزهد بانكسار النفس والتواضع لله ، ولكن يكمن فى داخله
تعال مطلق على العالم المادى من حوله ، فى أرفع صورته واقواها
« السلطان والمال » كما يتسامى على نوازع الجسد ويكبت جهوج الشهوات
فى النفس ، ويأنف من الدنيا .

ان صورة هذا الزهد التى قدمها الشيخ فرح ، تتلاءم مع صورة
الحاج القادم الى السودان ، من غرب افريقية ، فى طريق ذهابه الى بيت الله
الحرام ، أو فى طريق عودته ، ما يسيه بعض الكتاب « الحاج التكرورى »
وهو مجاهد مهاجر فى سبيل الله متقشف ، كل ثروته من زاد الدنيا هى :
خرقة من ملابس خشنة وبالية يأتزر بهه ، وعصا يتوكأ عليها ، ومسبحة
تتدلى من عنقه ، وجراب من جلد شاة يحتسوى على القرآن أو جزء منه مكتوب
بالخط المغربى ، ومعه لوح من الخشب ودواة «٤» وكان أولئك الحاج
يأتون ويعودون ، وتستغرق رحلة الحج هذه شهورا أو سنوات ، بالنسبة
لامثال ذاك الحاج المجاهد ، الذى يقطع المسافة كلها ماشيا على قدميه ،
يعبر الغابة المهولة والصحراء الموحشة ، حتى يصل أو يموت فى سبيل
الله شهيدا ، وكان معظم أولئك الحاج من صفوة العلماء ، اذ يحدثنا بركها
ردت فى القرن التاسع عشر الميلادى أن هؤلاء الحاج الانفارقة فقهاء ، ما مروا
بمكان فى افريقية وبلاد العرب الا ووجدت «الاهالى» يقبلون على التمايم التى
يكتبها « الحاج التكرورى » لأنها أطهر فى نظرهم وأقدس مما يكتبه سائر

الحاج « ٥ » الحاج المتكشف الزاهد يمتاز بثروة معنوية ومعرفة ، ويختص بصلاح بين يؤمن الناس في نفعه ويترون بالفضل وما يزالون .

هذا الحاج الضارب في الأرض ، المعتمد على ما يرزقه الله من « لقمة أو جرة » المتوكل عليه ، وهو نموذج على التمسك بالهدف النبيل ، والاصرار على بلوغ العلا ، انما يتطابق في ملامحه العالية مع الزاهد الذي صورته الشيخ فرح وكلا النموذجين المتكاملين المتجانسين قوى الأواصر يصوره المهدي المنتقلوي السوداني محمد أحمد عبد الله في القرن التاسع عشر الميلادي كما وصفه من رآه : « ليس المرقعة مثل سائر دراويشه ، طويل القامة أسمر اللون بخضرة ، مستدير اللحية ، أسنانه كاللؤلؤ وفي الفك الأعلى « فلجة » بين الأسنان ، كان ذا صورة جميلة بين السود من أمثاله ، وكان يتعمم على قلنسوة من نوع ما يتعمم عليه أهل مكة ، وعمامته كبيرة منفرجة من الامام ، يرسل عذبة منها حتى تصل الى سرتة ، ويضع على منكبيه رداء من الدهور ، ويلبس نمالا مصنوعة في السودان وكان لبسه مخصصا بالاعراب والضعفاء ، ويطلق عليها اسم « الشقيانة » أي نعل الشقاء ، فأبدل هذا الاسم باسم « السعيدانة » أي نعل السعداء ، ويحمل على السدوم في يده اليسرى سيفاً يسمى سيف النصر ، ويتوكأ على هرواة طويلة « ٦ » وتتدلى من عنقه مسبحة .

صورة المهدي تتطابق مع صورة الحاج التكروري وصورة الزاهد الذي لا يقف عند أبواب السلاطين بمسبحته وعصاه وحذائه الذي اشتهر بارتدائه ضغفاء السودان ، وبجلابه المرقع ، الذي هو إشارة المتصوفة وزي الدراويش من الزهاد المنقطعين عن الدنيا ، وقد ألف المهدي هذه الصورة قبل ان يجهر بالدعوة ويقود الكفاح المسلح ضد الكفال المنحرفين . « المهدي خرج سائحا الى بلاد الغرب « غرب السودان » مع رجاله وعليهم لباس الدراويش وهو الجبة المرقعة والسبحة والعكاز « العصا » وجعل يبيث دموته « ٧ » أضاف الى هذه الأدوات « ابريق الفخار » .

ينطوى هذا المظهر المتواضع البسيط على مضمون عميق ، الا وهو ان هؤلاء القوم ، وعلى رأسهم محمد أحمد المهدي نفسه ، فقراء فعلا وحقيقة ، فلا عجب ان راينسا الجنرال عكس الانجليزي الذي قاد جيشا قوامه نحو ستة وثلاثون ألفا لاختاد الثورة الاسلامية ، قد كتب منشورا لمن فيه المهدي واصحابه وهددهم بالويل والثبور وعظائم الأمور ، بعد مقدمة في صدر المنشور المرسل الى المهدي قال فيها . « نحن (الذين) ان نزلت السماء ثبتناها بأسنة السيوف ، وان نزلت الأرض قلنا لها قفي (بالجزم) » ثم قال للمهدي : « يا ايها الذي . . أصبحت تسوق الجيوش بازمتهما بعد ما كنت (فقيراً) وقد نسيت ما كنت فيه انت واصحابك من الجوع (والعري)

وكيف رضيت ان تحاربني وانت ضعيف الحال ، وفقير المال « كذا » وقليل الرجال « ٨ » .

أى انهم لا يصطنعون الفقر ويدعونه ، بل هو واقع يعيشونه ، ولون من ألوان الحياة يمارسونه من « جوع وعرى ، وفقر وضعف حال » يرتدون الجبة الرقعة والمسبحة المتخذة من نوى الأهليلج ، فتتقرن الحقيقة وهى الفقر بموقف أخلاقي وهو الزهد فى الدنيا ، وهم يفخرون بذلك ، ولا ينكرون تعلقهم بالآخرة وانقطاعهم للعبادة ، يقول أحد من عرفوا المهدي وأصحابه قبل الجهاد : « هاجرنا للمهدي ، وكنت رأيتة واعتقدته « كذا » حينما كان يزور (رفاعة) . . . ومع تلاميذه ناثرو الوجوه « ! » نظيفو الثياب ، منظمو الأذكار ، وكثيرا ما كنا ونحن طالبو علم نؤدى معه صلاة المغرب ، لنسمع قراءة الخشوع منه ، وقو قرأ سورة « القارة » مرة فى الركعة الأولى فحينما قرأ « يوم يكون الناس كالفراش المبثوث » صعق وخر مفشيا عليه ، فتقدم غيره من (جيرانه) وأتم الصلاة بالناس وأثنا منهم ، فلم يصح حتى بارحناهم « ٩ » دلالة على الورع الذى يتبدى فى سمو روحى وشفاوية لطيفة ، من شدة التقوى وقوة الإيمان .

ان المهدي الذى اختار الزهد فى الدنيا ، ينتهى الى عائلة فقيرة تعيش كما يعيش فقراء أهل السودان فى القرن التاسع عشر الميلادى وقد أجاها عسر المعيشة الى الهجرة ، من شمال السودان الى وسطه كما عمل المهدي حطابا ، يحمل الحطب على كتفه من الغابة الى السوق ، « كما كان النبى يحمل الحطب لأصحابه فى أسفاره ، ويحمل اللبانات عند البناء ، كذلك اتخذ محمد أحمد المهدي هذه السيرة نبراسا فى حياته ، وقد كان وهو فى مدرسة « محمد شريف » يحتطب ، وينظف ، ويعمل كل ما يأنف غيره أن يقوم بعمله ، وكان شيخه وزملاؤه يعجبون من ذلك الفتى الذى انقرد بفصائل غريبة » . ١٠

والنزم هذا بعد الثورة اذ كان فى الهجرات ، وتنقلات جيش المجاهدين « الانتصار » يبشئ على قدميه ، يحمل على كتفه أما طفلا رضيعا وأما شيخا هرمًا « ١١ » وحافظ على سيرته الأولى فى الزهد والتواضع والاثرة .

وقد عرف المجتمع — يومئذ — الظلم وسوء الحال ، واكتوى بسياسة البطش والارهاب ، والضرائب الباهظة التى تفرض على الفقراء من أمثال محمد أحمد المهدي « يأتى جابى الضرائب الى الرجل ، فيعتذر عن دفع الضريبة ، وهى خمسمائة قرش ، بعجزه وضيق ذات يده . . فيضرب خمسمائة سوط على الاقل ويزج فى السجن ، ويعذب بان يطرح (الى) الأرض على وجهه ، وتدق أربعة أوتاد وتربسط كل من يديه

ورجله الى وتد منها ، وكانوا يحدونهم بفعل القبيح وبسالة الدهر ، وهي ان يؤخذ هر ويدخل في سراويل الرجل ، بعد ان تفل يدها ويترك في داخل السراويل او يدفع الضريبة» ١٢» وامعانا في امتهان كرامة الانسان واذلال الفقير المستضعف ، وكان المهدي احد هؤلاء الفقراء حتى مات « ولم يهلك من الدنيا الا مسبحته وسيفه» ١٣» وهما رمزان لوظيفته في الحياة : العبادة والجهاد .

والى جانب وحشية الحكم التركي ، وسومه الفقراء العذاب ، فقد جاء الاتراك — الذين حكموا السودان باسم الاسلام — بالاوربيين ولا سيما الانجليز ، ومكثوا لهم ، ومنحوهم المناصب المهمة في الدولة ، بل سمحوا لهم بالتشير وسط المسلمين ، كما سمحوا بتجارة الرقيق ، بان كانت الحملات العسكرية المدججة بالسلاح النارى تغير على المواطنين الامنين المسالين في الغلاب والقرى ، وتأسرهم وتسوقهم متيدين كقطعان البهائم ، حيث يباعون في الاسواق او يصدرون مع العاج وريش النعام والذهب وكثير منهم مسلمون .

كما أشاعوا الفساد والزفيلة والاستبداد وروجوا لها ، وهذا كله هو كفر صريح وانحراف بين عن الحق في رأى المهدي ، فلما شبت الثورة ، وخرج الناس أمواجا يجاهدون ، كانت الغاية النبيلة هي الشهادة أولا .

« أهل القتل يقتبهن الانراخ وبقىء الناس لتهنتهنم بفوز ميتهم فوزا عظيما ، ويشربون المرطبات ، ياكلون الحلوى ، وهم يقرأون «ولا تحسبون» وكان أهل الشهيد يكرمون وييجلون ، والناس تنسبهم اليه كلما راوهم» ١٤» وشاع بين الناس عادة أن يكتبوا أقوال المهدي وتعليقها على أعناقهم « حتى اذا قتل أحدهم لقي الله بها وكثيرون تركوا أموالهم وهبوها لبیت المال ، اشتراء للمثودة واستعلاء في درجات الآخرة» ١٥» فان كان المجاهدون الأنصار ولا سيما الفقراء قد وجدوا في الثورة نصيرا لهم، ووسيلة لرفع الظلم عن كاهلهم ، وكفناحا مقدسا لاعلاء كلمة الله ، ومن شعاراتهم في « شان الله » « الدين منصور » فان الزهد في الدنيا الفانية ، والاعراض من الملذات الحسية ، انعكس من المهدي وأنصاره لابسى الجلابيب المرقعة ، على الأغنياء أنفسهم الذين تركوا أموالهم او وهبوها وهاجروا وجاهدوا ، يرجون حسن الثواب ومرضاة الله ، مما نجده في صيغة « البيعة » التى لابد من أن يرددها جهرا كل من يريد الانتماء الى الانصار المجاهدين ، من الرجال والنساء ، أى مبايعة المهدي ، فيقولون وراءه « باسم الله الرحمن الرحيم ، بايعنا الله ورسوله ، وبايعناك على توحيد الله ، لا نشرك به شيئا ، ولا نسرق ولا نزنى ، ولا نأتى ببهتان ، ولا (نعصاك) في معروف » .

بإيمانك على ترك الدنيا للأخرة ، ولا نفر من الجهاد « أى الثبات
والزهد فى الدنيا » .

الصدى

هذه الحقيقة التاريخية ، كما تتبدى فى النسيج التاريخى الموثق ،
وليس الشعر وماذا يقول الشعر ، أو ماذا بقى للشعر أن يقوله ويعبر
منه ، فإن كان الواقع هو القمر ، فمن الممكن أن يصير الشعر هالة
تحيط بالقمر أو أشعة نخيل أنها آتية منبعثة منه ! يقول الشاعر محمد
عمر البنا شاعر الثورة الاول :

والحرب صبر واللقاء ثبات والفخر كل الفخر بيع النفس أن الجهاد فضيلة مرضية قد حاز هذا الافتخار جميعه قوم اذا حى الوطيس رايتهم ولباسهم سرد الحديد وباسهم يا سيدا وسع الانام بحلمه فانهض الى الخرطوم غان بسوجه نبذوا الشريعة من وراء ظهورهم الله اكبر أن يدوم صنيعهم	والموت فى شان الاله حياة لله الملى واجرها . الجنات شهدت بحكم امرها الايات صحب الامام السادة القادات شم الجبال وللضعيف حياة شهدت به يوم اللقاء الفازات واستمرتهم بالهدى بركات اهل الفواية والمناسد باتوا عن دينهم شغلتهم الشهوات هذا وانتم . للانام رعاة « ١٦ »
--	---

نسبهم الى الصبر والبسالة فى ملاقاته العدو الكافر ووصفهم بالحرص
على الشهادة « الموت فى شان الله » الذى هو حياة ، مشيرا هنا الى
الاية الكريمة عن أن الشهداء « احياء عند ربهم يرزقون » سورة ال
عمران ١٦٩ . ويتضمن البيت الثانى اية بيع النفس لله « ما نجد فى
قوله تعالى أن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم واموالهم بأن لهم
الجنة » سورة التوبة ١١١ ، وكلها صفات استمدتها من القرآن
واراها متمثلة فى صاحب الامام المهدي ثم ياتى الاداء الشعرى فى لمحات
فنية ليصور القتال « حى الوطيس » « شم الجبال » « لباسهم سرد
الحديد » « وسع الامام بحلمه » من التراكيب المستمدة من معجم الشعر العربى
فى وصف المعارك والرجال ، ثم تبانى النقلة بالتجريس على فتح الخرطوم
الكافرة المنحرفة ، فكانه يعضد بالشعر ، ماسبق أن تقرر وصار هدفا لا
مناص من تحقيقه . وانه ليسترعى انتباهنا جمال الاداء الشعرى هنا قوة
أسره ، فحين تهافت الشعر المعاصر لهذه القصيدة فى القرن التاسع
عشر ، فى كثير من البيئات ، وانسندته كثرة المحسنات البديعية والركاكة ،

تبدو هذه القصيدة متألقة وشالخة بانفها ، وهى ترتبط بواقع حار ، بثورة شبت نرائها ، من معاصر للبارودى .

وهذه الصورة التى قدمتها القصيدة تتجانس الى درجة كبيرة مع القسائم المميزة للثورة ، مما سبق أن رأيناه ، فهو شاعر صادق من حيث حسن تصويره لما هو حق ، فكأنه نقل الينا من الواقع ما هو متحقق ، وانفعل بجو وتغنى به ، ولعل هذا يفسر لنا سر التجاوب الذى لقينته القصيد من المعاصرين لها ، المجاهدين ، بشاركة وجدانية واستحسان .

ولم يستطع محمد شريف نور الدائم حين نظم قصيدة طويلة عام ١٢٩٩ هـ - ١٨٨٢ م هاجم فيها الثورة وايد الدولة الحاكمة ، من ان ينكر لحمد أحمد المهدي من اخلاق وقيم عليها مقال :

لقد جاعنى فى عام «زع» لموضع
يروم الصراط المستقيم على يدي
فقام على نهج الهداية مخلصا
وقد لازم الانكار فى السر والجهر
وأفرغ فى نهج المحامد عهد
فريقته جهلا بعاقبة الأمر
أقام لدينا خادما كل خدمة
تعز على أهل التواضع فى السير
كطحن وعوس واحتطاب وغيره
ويعطى عطا من لا يخاف من الفقر
وكم صام كم صلى وكم قام كم تلا
من الله لازالت مدامعه تجرى
وكم بوضوء الليل كبر للضحى
بها كان محبوبا لدى الناس فى البر
وكان لدينا عيشة صدقاتنا
وكان لدينا عيشة صدقاتنا

هذه شهادة من محمد شريف نور الدائم شيخ الطريقة الصوفية « السمائية » وهو أستاذ المهدي الذى أعطاه الطريقة وقربه ، ونعرف من هذه الشهادة أن المريد داوم على الانكار والأوراد ، والتزم بالهداية ، حتى استحق الترقى الى مكان عال فى السلم الصوفى « ويظهر أن الشاعر يلوم نفسه ثم يقر أن المريد لازم الخدمة » الطحن ، العوس ، والاحتطاب « أى التزم بكل شئون الطهى يجمع الحطب بنفسه . ويطحن الذرة بيده ، ثم يصنع الخبز » العوس « وهو يصنع هذا الطعام للضيوف الذين يكون عددهم غير قليل ، ويظهر أنه ينهض بكل أولئك عن طوعية ورضاء ، لأن الضيوف لا ينقطعون من بيت مثل بيت شيخه يفدون كل يوم ، وهذا يعطينا صفة من صفات المهدي ليس الأريحية فحسب نعى المعرفة بكل أركان الطهى ، وأنه جرب ذلك كثيرا وخبره ، والعجيب أن جماعة من عشيرة المهدي قد اشتهرت من بعد بالتخصص فى صنع الطعام واتخاذ حرفة وما تزال . ثم يذكر الشاعر تعبد محمد أحمد ، ويذكرنا قوله « مدامعه تجرى » بما قاله

بإبكر بدرى من قبل عن خشوع المهدي وبكائه في صلاة المغرب الى درجة الغيبوبة العابد الباكي الذي يسهر الليل كله متهجدا قائما تاليا للقرآن ، متصفا بسمة عالية من صفات صفوة العساكر المجتازين ، وهى أن يصلى الصبح بوضوء العشاء دلالة على أنه لم يتم ليلة كله ، ولم يشتغل بغير الذكر والصلاة ، ولهذا لم يجد ما يفسر به اتجاه محمد أحمد الى الثورة على الحكم الظالم الا بقوله :

الى الخمس والتسعين أدركه القضا على ما مضى في سابق العلم بالشر بصحبة شيطان من الجن أبس وشيطان انس وافقناه على الشر ولا تنس دائماى الاحتياج فثالث وكم ساقط في الشر من السم الفقر

المهدي - اذن - مجنون ، أصابه مس خبيث ، فأنقلبه شيطانان أحدهما من الجن ، والآخر من الانس ، وهناك سبب آخر لا يقل خطورة عن الجنون ، يفسر به ثورة المهدي وهو الفقر « داعى الاحتياج » ولو سلمنا جنونا بصحة هذا التعليل ، فانه ليشرف الثورة على الحكم الظالم بأن قائدها المتصف بكل المحاسن التى ذكرها شيخه محمد شريف ، هو رجل مسكين كادح ، لا يملك من حطام الدنيا شيئا ، وان مرفقاته بالفقر ، قد حثه على تغيير الحال ومعاداة الفساد ، ان للثورة المهدية الحق في أن تنخر بقائدها الفقير النبيل ، ثم يقول محمد شريف نور الدائم :

فقال انا المهدي فقلت له استقم وخادعنى بالقول كالمهدي أبينكم فقم بى لنصر الدين نقتل من عصا فقلت له دع ما نويت فانه وقال له الشيطان بشر ولا تخف وقد فهم القولين فهم أولى النهى وقال انا كالماء فى الطبع بارد وان يستخفوا بى وان يقتلونى ومن ذلك النادى أبى وأبيته وانى أذنت الجيش أن يضربونه ان وكنت نصحت « القيمام » بحبسه فهذا مقام فى الطريق لمن بدرى ومحسوبكم فى الحب فى عالم الذر فانت لك الكرسي ولى دول الغير وتاله شر قد يجسر الى الخسر فائك منصور على البر والبحر ومال الى حب الرئاسة والجبر واما يسخن كان كالنار فى الحر تقبلى على والحسين ولى أمرى وأفتيت فيه بالفضلال وبالكر اتاهم بما يهواه من واضح الفكر فما جاعنى من غير دع صاحب الخفر

وهذه الأبيات تكشف أن المهدي ثار من أجل العسالة واعلاء كلمة الله . وعرضه الرئاسة على شيخه يدل على زهده فى الزعامة ، مع حرصه على نصر الدين وترحيبه بالشهادة ، مقتنيا بعلى والحسين فى هذا الشأن ، لكن الشيخ أبى أن يقود الثورة متقدما مريده ، بل صرح بمعاداته له ، فمقاطعته

وأفتى بتكثيره ، وأهدر دمه حين أفتى الحكومة التركية بقتله ، وكان قد نصح « القائمتام » بسجنه من قبل ، واحتوت قصيدة محمد شريف على ملامح أخرى ، من الممارسات التي تبين انحراف المهدي وثورته ، وهي ممارسات بعضها مرسوم لا أساس له من الصحة ، وبعضها حسن لا غبار عليها ، وبعضها يمكن فهمه على أساس أن الثورات لا تخلو من أن تشوبها ألوان الانحسراف ، لا تتفق مع المثل العليا التي تدعو إليها . لأن الثورة غير معصومة ، وهي غير مسئولة عن كل ممارسة ترتكب في إبان عهدها وقد بايع محمد شريف الثورة بعد سقوط الخرطوم .

أما الحسين الزهراء فعالم جليل ، أنشد المهدي قصيدة طويلة في الأبيض منها :

مهدى رب العرش منتظر الورى والى الولى والاكرمون وراء
السابق بن السابقين الى الهدى من معشر نتجت بهم زهراء « ١٨ »

حيث يقر له على أنه المهدي حقا ، كما أقر له بأنه من نسل الزهراء من ابناء على بن أبى طالب ، وهو أمر لا قيمة له في إقامة ثورة اسلامية ، ولكنه ملح مهم يكثر وروده من بعد ، في وصف المهدي ، ليتطابق مع أن المهدي لا يكون الا شريفا من ابناء على ، وهذه المستحدثة هي أقل شمائل المهدي شأنًا ، ولا يقصد فيه أن يخلو منها وأن يكون أفريقيا من السودان .

ولما توفي محمد أحمد رثاه شعراء منهم إبراهيم شريف الدلابي :

فتح الفتوح ودمر الكفار فى كل البلاد بجيشه المنصور
ومن أهدى بهده أصبح داخلا سور الرضا أعظم به من سور
ومن أنتهى لسواه أصبح داخلا ضل الطريق بليلة ديجور
هو مجمع البحرين بحر شريعة كام وبحر حقيقة مسجور « ١٩ »

وهنا يأتى التصور الصوفي للمهدي ، على أنه ولي تام الولاية ، يجمع بين « الشريعة والحقيقة » أى علم الظاهر وعلم الباطن ، وتبدأ صورته في اكتساب قدر من القداسة ، وتنسب إليه خوارق المعاديات ، وفي ضوء هذا المنحنى ، يتم تفسير كثير من أقوال المهدي وأفعاله التي تخالف النصوص الشرعية ، بأنها من علم الباطن ، ويقول الشاعر :

قد كان قوام الدجى متبلا متواصل الأحزان غير فخور
طلق المحيا خائسا متواضعا كهف الفتر وجابر المكسور
وبييت طاول الكشح جوعا وهو قد أعطى الكسور بجمعها المفور
لا يبتغى جاما ولا مالا ولا عز الملوكة ولا ارتباع السدور

ويعيد ذكر صفاته الثابتة ، من العبادة والزهد والتقشف والخشوع ،
والأنفة من الجاه ، فيبقى الى مماته متمسكا بميزاته الأصلية ، التي تجعل
منه نموذجا مثاليا للزاهد الذي صورته الشيخ فرح ود تكتوك ، ويحتفظ
تكوين شخصيته بمقومات الدرويش وأقواته في أكمل صورة ، المتمثلة في صورة
الحاج الامريقى الزاهد المجاهد ، الذي نعد المهدي امتدادا له ، وقرينا
متجانسا معه كقرسى رهان .

وقد برىء هذا الشعر من أدواء الفهاهة والضحالة والركاكة التي
أضعفت كثيرا من الشعر المنظوم في ذلك العصر ، لقد رأينا المهدي
في شعر لا التواء فيه ولا تصنع للزخرفة يؤدي مراميها ، ويرتبط بحياة
الناس ، وينفعل بتيار قوى اجتاحت المجتمع كله ، اذ يلتحم بالواقع ويجد
فيه المعاصرون ما يهزم ويعبر عن شعورهم وعواطفهم ، ولا يعنى ذلك خلو
هذا الشعر مما يمكن ان يؤخذ عليه من عيوب .

واذا كان هناك بون شاسع بين صورة بعض من وصفهم الشعراء
أو مدحهم ، لأنهم أفرطوا في المبالغة ، ولم يكن لأولئك المدحجين نصيب
مما نسب اليهم ، وان كان الشاعر حرا في ان يصور ما يرى تصويره ، فقد
نظرنا الى صورة المهدي كما رسمها هؤلاء الشعراء المعاصرون له ،
ويبدو لنا ان شعر معاصريه هذا هو أصلح شيء لاعطاء صورة صادقة عن
المهدي وثورته ، صورة مقاربة للحقيقة ، اذا قسناها بالصورة المشوهة
التي حاول المؤرخون الاستعماريون رسمها له ، وقسناها بالصورة
المفرطة في التقديس التي روج لها من لا نرى فيها من العامة والوضامين .

والله أعلم

الهوامش

- ١ - عن : الطيب محمد الطيب : فرح ود تكتوك حلال المشبوك ، دار المطابع
العربية ، الخرطوم بلا تاريخ ، ص ١٢٣
- ٢ - نفسه : ص ١٢٢ - ١٢٣
- ٣ - انظر ترجمته في الاعلام هـ ١ لخير الدين الزركلي ، طبعة بيروت ، ص ٢٣١ وإلية
رقم ١١٣ سورة هود . وقد دخل أبو نؤيب الفقيه على المنصور فقال : الظلم ببابك
فاتى ، وأبو جعفر أبو جعفر ٣٣١
- ٤ - جون لويس بركهاردت ، رحلات بركهاردت في بلاد النوبة والسودان ، نشرت
أول مرة عام ١٨١٩م ، ترجمة فؤاد اندراوس وآخرين ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، بدون
تاريخ ، ص ٢٦٧ وما بعدها .

- ٥ - نفسه : ص ٢٢٧
- ٦ - ابراهيم فوزى ، السودان بين يدى غردون وكنتشنر ، مطبعة الآداب والمقتطف ، مصر ، ١٣١٩ هـ ص ٦٧
- ٧ - محمد مهري ، رحلة مصر والسودان ، مطبعة الهلال ، ١٩١٤م مصر ص ٢١٩
- ٨ - عبد الرحمن بن حسين الجبرى ، كتاب تاريخ المهدي ، مخطوطة ، مكتبة جامعة الخرطوم .
- ٩ - بابكر بدري ، مذكرات ج ١ ، الخرطوم « ٢ » ص ٢٠
- ١٠ - ضرار صالح ، تاريخ السودان الحديث ، الدار السودانية ، الخرطوم ١٩٨٤ ص ٢٠
- ١١ - بابكر بدري ، مذكرات ج ٢ ص ٢٠
- ١٢ - محمود طلعت ، فرائب الزمان في فتح السودان ج ٢ ، مطبعة الاسلام مصر ، ١٣١٤ هـ ص ٤٦
- ١٣ - الشريف يوسف ، لمحات من تاريخ السودان ، ١ ، ٢ ، ٣ ص ١٣
- ١٤ - محمود طلعت ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠٧
- ١٥ - نفسه : ص ١٥٠
- ١٦ - انظر نص القصيدة في : سعد ميخائيل ، شعراء السودان ، القاهرة ، ١٩٢٤
- ١٧ - نعم شقي ، تاريخ وجغرافية السودان ج ٢ ، مطبعة المعارف ، مصر تاريخ المقدمة ١٩٠٣م ، ص ١١٦ - ١١٧ وانظرو التحليل الذى كتبه د. عبده بدوى لهذه القصيدة والشعر في المهدية في كتاب الشعر في السودان ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مايو ، ١٩٨١م ص ٦٣ ، وما بعدها . والمقصود بعام زع ١٢٧٧ هـ عادة التاريخ بالحروف ، فالزاي ٧ والعين ٧٠ ، انظر ص ٦٣
- ١٨ - ابراهيم فوزى ، ص ٢٤٠ وما بعدها .
- ١٩ - نعم شقي ، ج ٣ ص ١١٧

ليالى ما وراء البحار ..

جاسم الياسي

في المساء الطويل
تأخذنى الذكريات القاتلة
يا ازهار نيسان البعيد
ويا خطوتان
تتسلقان

أشباح المياه الحائلة
في هذا المساء الطويل
ينطل سعادى على حلم ثقيل
وتحرقنى
أصداء الوحشة الهائلة

.....
في المساء الطويل
لا شيء ينقذنى من
أشواقى الهائلة

غرفتى موصدة الأبواب ،
دمى يتزق بين هوائى
وضجيج الكلمات الشاردة

.....
أبحث عن قبلة غارمة
تحصد من جسدى
كل الأغصان الذابلة
أبحث عن الشبابيك
التي لا تخاف من
العاصفة

أبحث عن البحر الذى
لا ينتهى
وعن شوارع
لا تطرد خطانا
بعد الساعة العاشرة

.

وأود
لو أستريح على شفة الماء القليل
وأود
لو أجمع ملء كفى ،
الحصى والزهرات الرامفة

وأود
لو أعدو بين ظلال المساء البعيد
فنتلنى الأعشاب
الى المهاجرة

.

يا زهرتان من الأمس
ويا حبتتان من الدم
والماء
يا أحجارى التى
تتساقط

فوق دارى
ويا أصحاب الزمان البعيد
أود

لو لم تشردنى الأمانى القاتله

.

ماذا يقول الجدار الذى كان بيتى
وماذا يقول الحبيب البعيد
أحاول أن

أرتدى قبعة
الوحشة القاتلة

.

بوابات صحراوية ..

محمد كشيك

(١)

بجوار « الباكية » لم يكن هناك سوى مبنى أبيض عالى ، تتوسطه قبة بيضاء كبيرة ، صفت حولها مختلف أنواع البيارق والأعلام ، فى الخلف عند نهاية الطرف كان علم كتيب ، له نجمة واحدة ، وستة أطراف محبة .. وكان الناس تحت القبة ، بجوار قهوة « البرلمان » يلبسون الجلابيب البيضاء ، يجلسون على الأرائك المفروشة بأبسطة محلاة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة فى شراة وكسل ، قلت لفسى : « يجب ان أسرع قبل أن يهبط الليل » وتوجهت مباشرة الى حيث السور المرتفع الشاهق الذى يحيط بالمدينة ، عند البوابة الكبرى المزدانة برسوم ونقوش تركية قديمة اقتربت ، كان الحارس يقف بالمدخل شاكى السلاح ، حاولت الاقتراب منه ، ولما أصبحت قبالة ، راح يتفحصنى بدقة ، ثم سأل بصوت كئبه صوت شخص آخر : التصريح ، أخرجت له بطاقتى الشخصية ، فأخذها وراح ينظر الى وجهى ويدقق ، ثم يعاود النظر الى البطاقة .. استمر بفعل ذلك مدة ، وأخيرا أوما برأسه ، ثم خفض سلاحه ، وأفسح مكانا للدخول .

قبل ان أألف عبر البوابة للناحية الأخرى ، تحسست أوراقى ، ثم التفت ورائى .. كان الناس ذوى الجلابيب مايزالون قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ولا يتكلمون مع بعضهم سوى بالإشارة .. دلفت بسرعة من البوابة الى الناحية الأخرى ، وبعد أن عبرت ، الفيتنى وقد صرت فى مكان ليس له صلة بذلك الذى جئت منه .. فقد امتدت الأسلاك الشائكة على أعمدة خشبية بطول السور الكبير ، وكانت الصحراء تبدو مترامية الى مالا نهاية ، والرمال الصفراء تصبغ كل مكان بلونها الخاوى ، لم أكن أتصور أن الأمر سيكون بهذه الصعوبة ، لكنى رحمت أبحت عن أى اثر يدلنى أو علامة ، لم يكن هناك سوى الرمال .. الرمال فى كل مكان . تفرق كل شئ ، ولم يكن هناك أحد لاساله : فراغ مفتوح يمتطى فاعرا فمه ، فلا تكاد تلمح سوى تنساب كبيرة ، وكثبان ، ووديان ، وأصقاع ..

كلها من رمال ، كانت الشمس لاسعة ، تضرب القنا ، متروغ الأشياء ،
وتصبح الرمال متكاثفة متكاثفة كأنها صارت بداخل العين ، حين أوشكت
على اليأس من وجود أحد ، وصار التعب لا يطاق ، قلت لنفسى : « يجب أن
أرجع الآن ، فلا رغبة لى فى الهلاك » وقبل أن التفت لأعود ، استطعت
بالعين الكيلة أن المح شيئا .. كأنه الخصرة فى قلب الصحراء ، فقلت :
لعله الحظ يلون الأشياء ، كنت المح مباحلات كبيرة تتحول الى نقطة بعيدة .
ثم لا تلبث أن تتكاثف لتصبح خصرة تملأ الصحراء .. رحت أعدو باتجاه
الخصرة ، وكلما اقتربت صار الأمر كأنه حقيقة ، وأصبح الأمر فى النهاية
يقينا لا يحتمل الشك : ها هى النخلة الكبيرة الوحيدة ترتفع سامقة فى
الهواء ، بأسفلها نصب خيمة صغيرة ، حين رأيت ذلك وضعت يدى فى
جيوبى أبحث عن أشياء الهامة ، هلت فى نفسى ، وقلت : هذا بالتأكيد
مكانهم ، أنهم لابد يسكرون هنا ، ذهبت اليهم والدموع تكاد تطف من عيني ،
لكنى حين وصلت الى حيث النخلة العالية ، لم المح سوى شلة من الجنود
البيض ذوى « البيريهات » الزرقاء ، يتحلقون حول الخيمة فى شبه دائرة
ويرقصون .. كانت بينهم فتاة شقراء ، راحت ترقص .. شبه عارية ،
وتغنى بلهجة أجنبية لم أنهم منها شيئا .. لما أصبحت وسطهم ، حاولت
أن أسألهم ، لكنهم استهزؤا فى الرقص ، وأشاروا الى فتحة جانبية مربعة ،
ترتفع عن الرمال مسافة أربع بوصات ، رصت حولها شكاثر الرمل ، لتحجب
الرياح والأثرية .. اقتربت من الفتحة التى امتدت بداخل الأرض كأنها نفق
طويل ، تقدمت ، ونزلت عبر الفتحة الى درجات تبدو حلزونية ، رحت
أدور معها هابطة ، كنت دائبا أتخس موطا القدم ، وأستند بكتلى يدى
الى الحوائط الجانبية المصنوعة من شكاثر الرمل ، كانت أقدامى تفور
فى الطرقات والدھاليز والممرات المعمدة حين سمعت نجاة ضحكات انثوية
رائعة ، معرفت انى قد اقتربت ، فتقدمت بسرعة الى الأمام .. كان الباب
الصغير يبدو مفتوحا ، فدفعته برفق بعد أن قلت لنفسى : « ها أنا ذا أخيرا
قد وصلت » .

كان الفناء الذى سمعت منه الضحكات يبدو واسعا ، حسن التهوية ،
كما أنه لم يكن مظلما ، فقد تدلت من اعلى لبة كهربائية تصدر ضوءا أصفر ..
وعبر الضوء المفاجئ ، استطعت أن أرى كل شيء : ذلك الرجل الضخم
البدن الذى كان يجلس وراء منضدة كبيرة ، صفت عليها زجاجات وكؤوس
من مختلف الأنواع والأحجام ، كما استطعت أن أرى أيضا هانة النسوة
اللواتى كن يجلسن عرايا ، قابعات بجوار الأركان ، يمددن سيقانهن فى
استرخاء ، بينما أخذن يثرثن فى هدوء . قال الرجل البدن الذى يجلس وراء
المنضدة حين رأى أفق وسط القاعة مبهورا : يمكنك الآن أن تجلس ، اننى
أعرف بالتأكيد أنت متعب ، يبدو أنك عاتيت كثيرا ، يجب أن تستريح ، لكنى

حين رحت مترددا أنظر الى النسوة الجالسات عرايا ، راح يمسحك حتى اهتز جسمه كله : لا بأس ، انهن هنا منذ زمن بعيد .. أنت تعرف ، انهن كما ترى لسن سوى اجنبيات .. نعم اجنبيات ، عند الاحتياج فقط ... لم أفقه معنى كل ما قاله ، لكنى أخبرته أن معى رسالة ، رسالة عاجلة .. ولا أعرف بالضبط الى من سوف أرسلها ؟

قال الرجل البدين ، « وقد بدا عليه التفكير : تسلمها .. نعم ، ثم اجاب فجأة : لن تسلمها لأحد ، فقط .. أبقها معك ، سيان .. لا يوجد احد هنا كى يستلم اى رسائل ، لكنى ألححت وبينت له أهمية تسليم الرسالة ، فهى « سرية للغاية » . ويجب أن يستلمها اى مسئول ، فقتال وقد بدا عليه الارتباك : لا عليك هاتها ، سوف أحفظ لك بها ، لكنى رفضت أن أرسلها له وقلت : انك لست الشخص المسئول ، والرسالة « سرية للغاية » ويجب أن لا تسلم الى اى شخص ، وطلالما ان هذا الشخص غير موجود ، فلن يأخذها اى احد .

سألنى متعجبا : وما الذى سوف تفعله الآن ، قلت له : « سوف أعود مرة أخرى » .

نظر الرجل البدين بعد أن قام الى النسوة الجالسات عرايا في الأركان ، وأشار لهن أن يقمن ، فوقفن وبعد أن صفق رحن يرقصن ، ويدرن ححول الأركان ، يصدرن نغما مبوحا ، ويقتنن كالافاعي .. بدأ الضوء يشحب ، وصار المكان شديد الاصفار ، كما بدأت رائحة الهواء تختلف ، وأصبح التنفس صعبا ، زمعت يائسا : « يجب أن اذهب الآن » واستدرت ناحية الباب الصغير ، لكنه كان قد سبقنى اليه ، ودفع بالمصراع الى اسفل بعد أن أحكم قفل الرتاج .. ثم التفت ناحيتى ، وقال بهدوء شديد : أنت الآن هنا .. لا تتفعل هكذا ، فقط عليك أن تهدأ ، سوف تبقى معنا ، لا تقلق بشأن الرسالة ، انهم قد أرسلوك هنا وهم يعلمون ، كل الذين جاءوا قبلك فعلوا نفس الشيء ، لكنهم في النهاية فضلوا البقاء ، لا تبدد جهدك .. كان يتكلم محاولا اقناعى ، بينما كنت انظر ناحية الباب ، أتلهم طريقة للخروج ، رحت اتحسس بطلاقتى الشخصية : والرسالة التى كان يجب على أن أوصلها ، ودائما كنت أحاول أن اتجنب النظر الى هؤلاء النسوة العاريات ، اللاتى جلسن على الأرض ، بجوار الأركان يثرثرن دونما اهتمام .

(٢)

حينما استقطعت الخروج ، رحت أمرق عبر الدهاليز المعتمة ، اتحسس الطريق الى الخارج ، كانت الضحكات الأتتوية مازال تصافح أذنى لما وجدتنى مباشرة في مواجهة الشمس بصحراء ، ليست كما جئتها ..

فقد اختلفت المنظر تماها ، فعبر الرمال ومن امام النفجوة اننى خرجت منها
توا .. امتد صفان من الأشجار داكنة الخضرة ، بينهما مشى طويل
معشوشب .. لم أنتظر طويلا ، وقلت لنفسى : « سأستبر في السير
بين صفى الأشجار حتى النهاية » ومشيت بالظل ، تحتوينى خيمة خضراء
ظليلة عالية ، كانت « صوصوة » العصافير تخفت رويدا عند هروب
الضوء . ثم راحت تزداد قبل سقوط الظلمه ، وفجأة انقطعت تماها عن
الفناء والتفريد ، لم يكن من شىء سوى تفلت الريح ، يهمهم مكتوما بين
فروع الأشجار وطقطقة كظيمة لأغصان جافة ، فكرت : « لن يتطرق الى
قلبى خوف ، وضربت الأرض بالقدم القوية ، ثم واصلت المسير .

لما طلع الصبح ، الفيتنى مرة ثانية وقد عدت الى البوابة الكبرى ،
كان السور قائما لم يزل كما هو ، والأسلاك الشائكة ، والجندى شاكى
السلأح .. الذى يتحصن أوراق الداخلين والخارجين ، نظرت ورائى ،
فلم أجد هناك أشجار ولا خضرة ، فتعجبت .. كانت الصحراء .. تغلف
المدى اللانهائى برمال صفراء لا حصر لها تبعث فى القلب خوفا ووحشة .

تقدمت فى وجل نحو الحارس ، أبرزت له بطاقتى الشخصية ، لم
ينبس ، وحين أمسكها بيده ، راح يقق فى الصورة ، وقال لى دون أن
ينظر ناحيتى : « حسنا لقد عدت مرة أخرى » لم أجد ما أقوله فوقفت
ساکنا حتى سمح لى بالمرور ، دلفت مسرعا عبر البوابة الكبرى ، وانتقلت
بفرح غامر الى الناحية الأخرى .

كانت الشمس تصنع الأرض مائزأل ، وتضرب بانوارها المتألأل فى
كل مكان ، والى جوار القبة البيضاء العالية ، كان الناس ما يزالون
قاعدين ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة ، ويهمسون الى بعضهم
فى كسل .. قلت : « يبدو أنه لم يتغير شىء »

تحسست مكان الرسالة ، فوجدتها فى مكانها لاتزال ، قررت أن
أروح البيت أولا .. وفى الطريق انتبهت الى بعض الأشياء التى يبدو
أنها قد تغيرت ، فالحالات أصبحت كثيرة ، وامتألأت الواجهات بإعلانات
كلها مكتوبة بلغة أجنبية ، كما أن البيوت أصبحت عالية جدا ، وجميعها
لها لون يعيل الى الرمادى ، الغامق .

كان الناس يسرون صامتين ، يرفلون فى ثياب ضافية تصل حتى
القدم ، على سيماهم يبدو آثار نوم عميق ، قلت لنفسى : « يجب أن
أذهب الى البيت » وتوجهت مسرعا الى موقف الأتوبيس ، وركبت واحدا
مزدحما أقلتنى الى المحطة الأخيرة ، حين صافحت أقدامى الأسفلت ..
عرفت اننى متعب ، لكن ها أنا الآن أخيرا قد وصلت ، اننى أعرف كل
هذه الشوارع ، والحوارى التى تتفرع منها : هاهى بحارة « البخ »

وعطفة « الصيادين » و « سيدى العجى » كلها أماكن أعرفها ، ولا يمكن أن تضلنى .. بعد أن اطمأنتت سحبت شهيقا طويلا عميقا ، ورحت أخطو وئيدا ناحية البيت .

لما وصلت الى الشارع الكبير ، لم أجد على الناصية المزدحمة محل الفاكهائى الشهج ، فقلت : « لعله قد رحل » ومضيت أنقل الخطو، وقد أضيت الأتوار الشاحبة قبيل المساء ... كانت هناك على الجانبين، محلات كثيرة ، ودكاكين ، وسوبر ماركت ، كلها تضيء بألوان زاهية، تعلن عن أشياء مختلفة : معدات كهربائية ، مواتير مياه ، أجهزة كمبيوتر ، قلت : « يبدو أنه قد حدث تغير كبير فعلا »، كنت أعرف أنه يجب على أن أستمر فى السير حتى نهاية الشارع ، بعدها انحرف جهة اليمين .. ناحية أول زقاق ، وإمامى مباشرة سوف أجد البيت ، رحت أفكر بالماء الدافئ ، والطعام الدسم .. ثم النوم العميق ، تراوحت الأضواء أمام عيني واختلطت ، لكنى مشيت دون وهن حتى نهاية الشارع .

حين وصلت الى الزقاق ، قلت : « هانت » ثم انحرفت يمينا .. لم أجد البيت الذى تركته ، ولا أى بيت آخر ، وقفت فى مكانى لا أبرحه .. كان حجر ثقيل يسحبني الى أسفل حاولت أن أراجع للوراء ، فلم أستطع، كانت هناك أشياء لا حصر لها تشدني الى أسفل ، وأضواء ساطعة لآلاف من المصابيح المعلقة تعشى عيني ، وتجعلنى أنهاوى ، وأتسمعت دوائر فى الفراغ تدور بى .. كنت أعرف أننى لم أخطأ ، وهذه الشوارع هى نفسها التى كنت أسير فيها ، لكنى اقتربت من أحدهم محاولا أن أسأله: كان يرتدى جلبابا أسود ، له أطراف بيضاء ، رحت إليه ، وقلبت له : هل هذا شارع « نور » راحت الياضفة الكبيرة المعلقة فوق الكازينو القريب تبدل ألوانها : أبيض ، أخضر ، أحمر ، أزرق ، لم انتبه إلا حين أشار الرجل الى أحد المارة ، وراحا يتكلمان بلغة لم أفهما ، بعد أن انتتيا ، التفت الرجل ناحيتي وأشار بيده الى شارع آخر ، شديد الاتساع، ترتفع فيه أعمدة الكهرباء الى ما لا نهاية ، مضيت مستسلما وقد استبد التعب بى ، كنت أجرجر القدم على الأسفلت البارد ، أسحب بدنى الذى أصبح ثقيلًا لا أكاد أقدر على حمله ، وطوال الليل صرت أمشي كالنوم ، لم أبال بالتعب ، ولا بالجوع المدمر ، فقط كنت أبغى الوصول لنهاية الطريق .

حين بدأ الليل ينفرج عن غيش رملدى ، وأنبج خيط هادئ من نور باهت ، بدأت الحواس تختلط ، لكنى رغم ذلك كله استطعت أن ألمح دائرة الميدان ، والقبعة البيضاء العالية ، والصور الكبير ، وهؤلاء الناس الذى يقعدون على الأرائك الملونة ، يلعبون النرد ، ويدخنون النارجيلة، ويتكلمون مع بعضهم فى همس ، وأنا لا أزال مائتيا ، أسحب بدنى ، وأجرجر قدمي ، أحمل فى يدي رسالة ، لها غلاف أصفر ، مكتوب على مطروفتها الخارجى بخط أحمر واضح « سرى للغباية » أبحث عن أحد كى أسلمها له ، وأستريح .

مسرحة اليكسى أربوزوف

احمد الخبيسي

يعد الكسى أربوزوف — أحد رواد المسرح السوفيتى المبدعين — من أكثر كتاب العالم شهرة وانتشارا . ترجمت أعماله الى مختلف اللغات ، وصدرت باللغة العربية ترجمة لمسرحيته « تانيا » فى سلسلة المسرح الكويتية . وآمل ان تصدر قريبا ترجمة قمت بها لمسرحيته « فى هذا البيت العزيز القديم » وقد حاولت فى هذه الدراسة السريعة تعريف القارئ العربى بالكتاب ، وحياته ، وأعماله المسرحية ، وعناله الفنى ومزاجه ، الأمر الذى يطرح للنقاش بعض القضايا ذات الطابع الأعم .

ولد أربوزوف — وهو روسى الجنسية — بمدينة موسكو فى ١٩٠٨/٥/٥ أنهى دراسته بمعهد المسرح فى ليننجراد عام ١٩٣٣ ، ومنذ ذلك الحين عمل زمنا طويلا فى مسارح ليننجراد وموسكو وتقلب فى مختلف الأعمال التى تتعلق بالمسرح كالنقد ، والإخراج ، بل والتمثيل . تفلمت أغلب مسرحياته سواء فى الاتحاد السوفيتى أو فى أوروبا ، على سبيل المثال تم فى إنجلترا تصوير فيلم من مسرحيته « عزيزى مارات المسكين » ، قم أربوزوف بكتابة السيناريو له . تعرض مسرحياته فى اليابان وفرنسا والسويد وإنجلترا وغيرها من بلدان العالم .

يحكى لنا أربوزوف فى سيرته الذاتية عن بدء علاقته بالمسرح : « التى بى مصرى الى خالتى لتقوم بتربيته ، وتملكتنى حينذاك الرغبة فى معاودة حياة التجول والتشرد السابقة ، الا ان أمسية خريفية عام ١٩٢٠ هى التى بدلت مشروعى ذاك ، فى تلك الليلة دخلت المسرح الدرامى الكبير فى مدينة ليننجراد ، وكانوا يعرضون « قطاع الطرق » — للشاعر العالمى « شيلر » ، بعد المسرحية مدت الى البيت وقد أدركت انه لا حياة لى — أية حياة — خارج المسرح ، ورحت اتخيل نهاية جديدة للمسرحية التى شاهدها » .

بداية كاتب كبير :

كتب أربوزوف الكثير من المسرحيات ، ومزق الكثير ، وسمح لبعض ما كتبه بالظهور ، إلا أن مسرحية « تانيا » (١٩٣٩) هي التي فتحت له أبواب المسرح السوفييتي والعالمي ، جالبة له أوسع الشهرة . يقول أربوزوف : « نادرا ما يولد الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الناثر مع القصيدة أو المسرحية أو القصة الأولى ، لكنه عادة يبدأ بذلك العمل الفني الذي يجد فيه موضوعه الرئيسي ، الموضوع الذي يصير فيما بعد روح كل ابداع ذلك الفنان . بالنسبة لى كانت « تانيا » هي هذا العمل »

فى تانيا تجسدت خصائص موضوع أربوزوف ، روح ابداعه التى احييت كل ما كتبه فيما بعد ، الابداع الذى تميز بمنحاه التطيلى للنفس الانسانية ، بكشف اضطراب وأشواق البشر وهم يبحثون عن طريق الى الاندماج فى الحياة والامساك بوجود الفات فى علاقتها الحية بما حولها ، واكتشاف معنى لهذه الحياة . يسعى الكاتب فى مجل انتاجه الى الاجابة عن السؤال الكبير القديم الذى طرحه عباقرة الادب الروسى ، خاصة تشيخوف : كيف نحيا ؟ . ماذا نفعل بالعمى الذى يعطى لنا مرة واحدة ؟ .

بدأ أربوزوف الكتابة فى الثلاثينات ، وهى الفترة التى تمثل مرحلة بحث المسرح السوفيتى من وجوده الخاص وشكله المميز ، ولهم طبيعة تلك الفترة نعود الى ما كتبه جوركى عام ١٩٣٢ : « أننا نعيش عصرا لا مثيل له ، درامى بعمق من كافة النواحي ، مشحون بدراما الهدم والبناء » . وكتب كذلك يقيم حالة المسرح : « ان لدينا ما نفخر به ، وما نفرح به ، لكن كل هذا لا ينعكس فى الكلمة الفنية بالقوة الواحية ، ان مسرحنا الشاب اضعف من واقعنا البطولى » .

فى تلك الفترة كان ثمن دعوتان ، اتجاهان واضعان ، يمثل الأول منهما ما قاله حينذاك الكاتب المسرحى فسيوفولد فيشينيفسكى : « المسادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة » . « ترى هل يمكن لـ (شكل جيد) لكنه قديم تماما ، نما على ارض قديمة ان يصبح معبرا عن الجديد عندنا فى مجال التقدم الاجتماعى ؟ » . ويجب الكاتب : « كلا . انما يلزمنا مسرح جديد ، ولتخلص القوانين القديمة الى غير رجعة . التحليل النفسى للأبطال الذين يتصفون بالاهمية ويتحدثون كثيرا ، فلتنمض الى غير رجعة هذه المسرحيات ذات الشخصيات التى تطول ادوارها ، ولتتدفق نهر الجماهير من دون شكل اجتماعى محدد ، البعض جنود ، فلاحون ، عمال ، ضباط . ترى ما اهمية تسمية احدهم ايفان ، او سيرى ، او قنسطنطين ؟ ! . اننى اقدم قطعا من

الحياة الخسنة ، في مواجهة المعاناة التي يقدمها لنا المسرح القديم . فليندمج ما هو خاص في تيار الأحداث الاجتماعية الهامة . الناس يلوحون آلافا مؤلفه أمام أعيننا . . فمن تهمة أعماق « س » او « ص » منهم ؟ . أنهم يهمنونا كمفردات جهاهيرية تسعى الى هذه او تلك من الأهداف الاجتماعية » .

ويعيننى التوقف هنا عند هذه القضية لأهميتها الخاصة (فعالمنا العربى مقبل على ثورة وتجدد حاسم ، تتسلم فيه مقادير الثورة قوى مختلفة نوعيا ، سيواجه فنانوها ومثقفوها بضرورة خلق مسرح وفن ثورى ، وفى هذا المضمار لابد من الاستفادة بتجارب الادب الثورى العالمى سواء بتجنب المحاور النظرية التى اتضح خطأها ، او بالتوقف عند الاكتشافات المبدعة) .

أولا القول بأن المادة الجديدة تتطلب وسائل تعبيرية جديدة هو قول بشكل عام صحيح . لكن المسألة الهامة هى — مدى تكون وتشكل تلك المادة الجديدة ، لأن تلك المادة الجديدة لا تستدعى أشكالا جديدة الا عند درجة معينة من النضج ، أما قبل ذلك فانها تظل تتسرب ببطء — بالتوازى — الى الواقع وإلى الأشكال الفنية القديمة . من ناحية أخرى فان تغير الأشكال الفنية أو تطورها لا يجرى على نحو ميكانيكى بتغير مواقع الطبقات فى المجتمع (وإذا كان الحزب أو الفكر السياسى هو التعبير النقى عن طبقة ما ، فان ثمة هامش فى الفن يسمح له بتجاوز ذلك التعبير النقى الى « الأكثر عمومية » ، و « المشترك » بين الناس . والأدب حافل بأمثلة من هذا النوع ، فإذا كان فكر دسيتوفسكى فى الأساس فكرا دينيا فان « صدقه الفن » جعله يرى الواقع كما هو عليه ، جعله المعبر الفذ عن المستذلين المهائين ، جعله نصيرا للتقدم) . المسألة الأخرى أن الأشكال والقوالب الفنية تتصف بدرجة عالية جدا من المرونة ، وتطورها واختلاؤها يخضع لاعتبارات متشابهة ، كثيرة ومعقدة ، ويجرى ذلك على مدى زمنى واسع للغاية . (على سبيل المثال لقد اختفت « الملاحم » ليس لتطلل المجتمع المشاعى البدائى وظهور طبقة السادة من ناحية والعبيد من ناحية أخرى ، ولا لتطور المجتمع العبودى الى اقطاعى ، لقد اختفى ذلك الشكل الفنى نتيجة لتطور مجمل المعارف الانسانية فى مختلف المجالات وعلى مدى زمنى واسع جدا ، اختفى ولم يبق ما يذكرنا به سوى الأساطير التى لا تتجاوز الواحدة منها عدة صفحات) .

على أية حال لقد أندفع أولئك الكتاب فى محاولة مسرح الحباشى البطولى ، مسرح « الجماهير » ، مستندين بصورة خاصة الى تجربة

مايكوفسكى ، وكان العاقل الحاسم فيها هو موهبته الفذة . وقد استهان
ممثلوا هذا الاتجاه بخبرة وإمكانيات الدراما الكلاسيكية التى لم تستنفذ طاقاتها
بعد .

أما أصحاب الاتجاه الثانى ، فقد أكدوا أن الأشكال الفنية القديمة مازالت
قادرة على استيعاب المضمون الحاضر ، وأن على الفنان أن يعبر عن جوهر
التغيرات التى تجرى على نطاق ضخم — لا بالتعميم الواسع للأحداث —
وأما بالنفاذ الأعرق إلى باطن الشخصيات بحيويتها التى لا يمكن أن تستند
إلا على كشف التناقضات بين تلك الشخصيات والمجتمع من ناحية ، وبين تلك
الشخصيات وذواتها من ناحية أخرى . واعتمد كتاب هذا الاتجاه على التحليل
النفسي القائم على أساس اجتماعى ، وعلى حق المؤلف فى معالجة المواضيع
الخاصة منطلقا من الفرد إلى المجتمع . كتب أ. أ. أفينجينوف أحد أبرز ممثلى
هذا التيار : « فى الأسرة — مثلما فى نقطة ماء من بحر — ينعكس التقدم
الاجتماعى والتغيرات ، إذن ألا يمكن عبر الأسرة طرح وحل المشكلات
والقضايا العامة ؟ » .

كان أربوزوف من أنصار التيار الثانى الأخير ، الذى رأى أنه من السهل
عبر التحقيقات المسرحية السريعة رصد عملية اشادة المبانى الضخمة ، لكن
دور الفن أصعب من ذلك ، فهو يرصد عمليات البناء والتحول فى النفس
البشرية .

الإيجاز والشاعرية :

يقول أربوزوف فى تصوره عن المسرح : « يخيّل إلى أنه من الضروري
لمسرح القرن العشرين من عنصرين أساسيين — الإيجاز والشاعرية » .

ويشير الكاتب إلى أهمية إقامة علاقة بين المسرح والفنون الأخرى
وبوجه خاص السينما — فن القرن العشرين — مؤكدا أنه إذا كانت السينما
قد اعتمدت فى بداياتها على الأعمال الروائية الشامخة ، فإنها سرعان ما خلقت
لنفسها لغتها السينمائية الخاصة ، وصار على الكتاب الاستفادة من تلك
اللغة الفنية الجديدة . يقول أربوزوف : « من الضرورى لنا جميعا أن نرى
ما الذى يمكن للمسرح الآن أن يأخذه بدوره من السينما ومن أنواع الفنون
الأخرى ، وما الذى يجب عليه أن يتمتع عنه » . والمعروف أن الكاتب
يفضل كتابة سيناريوهات الأفلام المسخوذة عن مسرحياته ، مثل فيلم « تانيا »
وهو أحد أنجح الأفلام السوفيتية .

أريوزوف أول وآخر الأديباء السوفيت الذين استعادوا (الكورس) من المسرح اليوناني القديم ، وذلك في مسرحيته «حكاية من أركوتسك» ، وكان الكورس قد اختفى من المسرح العائلي في القرن الرابع ق.م. ، ولم يعد للظهور إلا في القرن الثامن عشر على أيدي شيللر في مسرحيته «خطيبة من ميسين» ، ثم ظهر بعد ذلك فقط في القرن العشرين على أيدي عدد محدود من كتاب العالم أولهم بريخت ، ثم الكاتب الفرنسي آداموف والسويدي م. فريش . وأخيرا الكسئ أريوزوف . وجدير بالذكر أن الشاعر المسرحي العربي المصري نجيب سرور تأثر بمسرحية أريوزوف في الفترة التي درس فيها المسرح بموسكو ، وادهمشه استخدام الكورس على نحو خاص حتى أنه كان يفكر في ترجمتها الى العربية ، وفيما يعد في الستينات قدم نجيب سرور ثلاثية المسرحية : «باسمين وبهية» ، «آه يا ليل يا قم» ، «قولوا لعين الشمس» مستخدما الكورس على نحو موفق ، ولعلها المحاولة الأولى من نوعها في المسرح العربي الحديث .

يقول بريخت في تصوره لدور الكورس «يتوجه الكورس الى المتفرج كأنها الى شخص جاء للدراسة ويدعوه الى التحرر من العالم الفني» . وأيضا من مجرى عملية التعبير الفني» . وإذا كانت فكرة بريخت هي خلق المسرح التعليمي الملحمي ، وذلك بكسر الحائط الرابع في المسرح القائم وهما بين المشاهد والمنصة، فإن أريوزوف يفعل ذلك دوماً بطريقة أخرى غير التجاهه الى الكورس في «حكاية من أركوتسك» ، أنه يفعل ذلك باستعانتة بالصدفة التي تتكرر كثيرا في مسرحه ، فهو يصدم المتفرج أو القارئ بهذه الصدفة ويجعله يعتمد على العمل الفني المسافة الكافية للتفكير . وسنعرض فيما بعد فكرة الكاتب عن الصدفة التي يلومها بسببها النقد والنقاد .

عالم الكاتب عالم ودي للغاية ، سرعان ما يحس المتفرج أنه على صلة به ، ويمكننا أن نلاحظ بسهولة مواقع الحدث المسرحي عند أريوزوف — أنها غرف البيوت والفنادق ، غرف القطارات ، أما أبطاله فيتصرفون ببساطة متناهية للغاية ، بطفولة حية وبقدرة على الاندهاش أمام الحياة ، بل ويتصرفون بالسذاجة . الأمر الذي يجعل المتفرج يحس أنه بعيد كل البعد عن محاولة تلقينه درسا أخلاقيا أو تجريعه فكرة ما ، أن المكان مألوف والشخصيات بسيطة . وتتميز المسرحيات بوجود ذلك الراوي السري الذي لا يراه المتفرج ، وإنما يحسه من ذلك «النفس الشخصي» الذي يربط الأبطال ببعضهم البعض ، فيخيل اليك أنهم أما يحكون عن أنفسهم ، وأما أن الكاتب يحكي عنهم ، أو أنهم تنويعات لذكريات الفنان ، تحس دوما أنهم جزء حميم من روح الكاتب بنفس الدرجة التي هم بها شخصيات مستقلة ذات وجود محددة وكأنهم أشبه بسيرة ذاتية محذوف منها ضمير الفاعل .

تقريبا كل مسرحية عند أربوزوف ، وان كانت لا تحطم شكلها الرئيسى كمرسحية الا انها لا تخشى أن تجرى جدولا من النثر ، هنا وهناك ، الأمر الذى يحرر المقترج من الشعور بوطاة القالب الكلاسيكى الهندسى الذى لا تفلت من قبضته المحكمة قطرة مياه واحدة ويجعله يحس ذلك « النفس الشخصى » الذى يتخلل العمل ، والذى لا يدعك تتبتع بالمرسحية كمرسحية تماما ذات قوانين محددة لا يكرها الراوى أو الكورس الذى يدرك الحقيقة ، ويعرف ما فى باطن الأبطال ، فى مسرح أربوزوف ثمة شئ ما يحطم دائما « العالم الفنى » ، أصول اللعبة المسرحية ، شئ يحطم الجدار الرابع ويدفعك الى التفكير فيها تشاهده ، لا الاستمتاع بحسب .

أما عن أبطال الكاتب فهم من العمال والطلبة والأطباء والأساتذة وغيرهم من أبناء الشعب السوفيتى البسطاء .. ولعل صلب القوام النفسى لأغلب أولئك الأبطال هو الحلم ، أنهم حاملون ، يبحثون عن ذواتهم ، كائنات لم تتحدد بعد ملامحها النهائية ، أنهم خيرون ومحبون للعالم يستكشفون الدروب التى تتحقق فيها ذواتهم فى اتصال مبالغ بالموضوع الأعم ، ومسرح الكاتب هو رحلة هذه الشخصيات من المتاهات الذاتية والخاصة الى الاندماج على نحو صحيح بالعالم والمجتمع ، رحلة الى الإرادة والادراك والرؤية الواضحة ، ومن النادر أن يصانفك عند أربوزوف ذلك « البطل الإيجابى » الجاهز والمعد قبل فتح الستار ، أن أبطاله لا يتشكلون فى معمل بعيد عن المسرحية ، ولكنهم يصبحون إيجابيين فى مجرى العمل نفسه . وستحدث فيها بعد عن رؤية الكاتب للبطل الإيجابى .

تانيا .. روح كل ابداع أربوزوف :

قامت كل حياة تانيا على « الحب » حبها لزوجها جيرمان الذى عكف على انتهاء بحث علمى هام . انها يعيشان حياة سعيدة هادئة فى شقتهم الصغيرة ، ويستمتعان بكل المرات البسيطة المألوفة . ويبدو لتانيا انه من أجل حبها الكبير لزوجها يمكنها افعال كل شئ ، ان تلك العاطفة المقدسة تأتى فى الدرجة الأولى وما عدا ذلك يأتى فى المقام الثانى : العالم الخارجى ، الأصدقاء ، دراسة الطب التى قطعت شوطا فيها .. العمل .. الخ ، والجملة التى تكررهما تانيا تكشف لنا بوضوح جوهر وجودها : « أنا وأنت معا ، أنت وأنا معا » ، هذا هو المحور الذى تدور حوله بطلية المسرحية ، بكل بساطتها وشاعريتها ، بكل عالم الطفولة الفنى الذى يعيش بداخلها ، بل وبسذاجتها .. تقول تانيا فى بداية المسرحية : « يخيلى الى دائما اننى تركت طفولتى فى مدينة أخرى ، لكنها لم تنته .. انها مستمرة بحنى » وسنجد فى هذه العبارة الطفولة التى تميز الأبطال الذين يصبحون إيجابيين عند الكاتب ، انها نفس

السمة النفسية التى تميز نينا بيجاك فى مسرحية « فى هذا البيت العزيز القديم » ، والطفولة هى أيضا ما يميز سيرجى فى « حكاية من أركوتسك » ، وليديا فاسيليفنا فى « كوميديا موضة قديمة » ، هذه السمة التى لا تعنى حالة النكوص الى الخلف قدر ما تعنى أساسا احتفاظ الانسان بنقائه النفسى ، وعدم تلوثه .

بالرغم من الحياة الهائلة التى تعيشها تانيا فانها غالبا ما تنفرد بنفسها ، فهى حين تخرج للترليج على الجليد تخرج وحدها ، وحتى فى ذلك اليوم الذى يقيم فيه جيرمان حفلة لأصدقائه ويزدحم البيت بالضيوف والأصدقاء فانها سرعان ما تنفرد بروحها بعد فترة ، انها لا تهل من نفسها ، انها تعيش على ذاتها وحول هذه الذات ، ومن ثم يصبح كل ثرائها ونقائها الروحى حبيس ذلك الدوران حول المحور الشخصى . أن أبطال أربوزوف يبدأون — عادة — من هنا ، وعلى حين ينجح البعض فى كسر تلك الدائرة الشريرة ليصبحوا نبضا فى ايقاع الدنيا ، ويفشل فى ذلك البعض الآخر فتزوى أعمارهم فى هذا الأسر ، ويعمرى الكاتب دوما هشاشة تلك الحيوانات وامكانيات كسرها وموتها المتنوعة . . فهل كان لحياة تانيا مع جيرمان أن تستمر ؟ . .

تختبئ تانيا لكى تفاجئ جيرمان مازحة معه ولكنها عكس ما أرادت تستمع صدفنة الى زوجها وهو يصارح شامونوفا بحبه ، ويتهدم ذلك العالم السعيد الحميم ، لأنه لم يكن له الا أن يتهاوى ، الآن أو فيما بعد ، بالصدفة أو بالعمد ، بالشيخوخة أو بالملل . تهجر تانيا جيرمان ، وتسكن وحدها فى بيت آخر ، ولا يعرف جيرمان لا عنوانها ولا كيف تحيا ، بل ولا يدري أن طفلة له تنمو فى أحشائها . حين تلد تانيا ينبعث فى قلبها الأمل فى صيناغة عالمها الدافئ الذاتى من جديد وتغنى لطفلتها الغفوة القديمة : « أنا وأنت معا ، انت وأنا معا » ، لكن الكاتب يعود مرة أخرى ليهدم ذلك العالم مؤكدا أن الانسان لا يمكن أن يحيا بدون انخراط فى العالم الأرحب ، تبرض الوليدة بالدفتيريا وتموت . . وينضج الألم تانيا . . وتشرع فى التفكير ، وهكذا تعود من جديد الى استكمال دراسة الطب ، ثم تسافر الى سيبيريا لتعمل هناك طبيبة . فى سيبيريا تلتقى بـ « ايجناتوف » فيحبها وتحبه ، لكنه حب مختلف هذه المرة ، انه الشعور الناضج بين ذوات متكافئة ، حب يدرك كل طرف فيه أنه لا يمكنه أن يختصر كل وجوده وحياته فى وجود وحياة انسان آخر . تمكن مأساة تانيا فى أنها — فيما سبق — لم تجد طريقا الى العالم والناس ، وهى تذكرنا بايرينا — إحدى بطلات تشيخوف — التى تقول : « روحى مثل بيناتو مقلق ومفتود مفتاحه » . أن تانيا نفس ممثلة بطاقة روحية هائلة ، عذبة وخيرة ، تعشق الأسماء والناس ، بسيطة وطفلة ، لكن كل هذا يظل مثل ثروة دفينة فى الأرض

لا تنفع أحد ، ومن ثم يموت هذا الجمال ويذبل . ولنقرأ مما أبيات الشاعر اليونانى جورج ثيليس وتدور حول هذا المعنى :

» العصفائر تموت من الصمت ..

الأجساد تموت ببطء ، ببطء .. لأنها قد هجرت .

الأبدى التى لم نلامسها تموت من الوحدة ،

والأحلام التى لم نرها تموت من كثافة العتمة .

لن نجد ثانيا السعادة الا فى الاندماج الصحيح فيها حولها ، فى الارتباط بها هو أعم وأشمل . هذا هو موضوع أريوزوف الرئيسى ، فكرة ابداعه التى تختفى خلف كل مسرحية — اندماج الذات الانسانية فيها حولها ، وطرق ذلك الاندماج التى تتنوع بطون حد ، وقد تكون مؤلمة يخسر المرء فيها الكثير ، لكنه يكسب عبرها وجوده ككائن حقا ويستعيد إنسانيته . لقد فقدت ثانيا زوجها جيرمان وطلتها لكنها وجدت نفسها ، وعبر ذلك الألم عثرت على نافذة لنور روحها الخيرة ، تشرق منها على الناس ، بالعمل المتواصل من أجلهم ، بربط سعادتها الشخصية بسعادة أوسع .

الوحدة .. العقاب :

الوحدة هى العقاب القاسى الذى تنزله الحياة بإبطال أريوزوف اذا لم ينتبهوا فى الوقت المناسب الى الطريقة التى يعيشون بها ، الى سنوات العمر التى تتسرب من بين الأصابع كالياه ، الى مجرى حياتهم ، الى الفراغ الروحى والعقل الذى يقتل الانسان حين يختزل الانسان وجوده فى شيء ما ، فى راحة ما فى علاقة ما ، الوحدة هى العقاب الذى كان يمكن ان يلتهم ثانيا ، والذى يتربص بـ « يوليا » (هذا البيت العزيز القديم) ، ويلجأ الكاتب الى كشف ضراوة هذه الوحدة حين يضعنا امامها وجها لوجه فى مسرحيته « كوميديا — موضة قديمة » . المكان مصحة تقع على شاطئ مدينة ريجا ، الزمان صيفا ، الشخصيات : « هو » و « هى » — هو الطبيب المسئول عن المصحة الدكتور راديون نيكولايفيتش ، أرمل تجاوز الستين ، هى — ليديا فاسيلفنا ممثلة سابقة فى احدى المسارح ، حاليا تبغ تذاكر فى سيرك ، مطلقة تخطت الأربعين . جاءت الى المصحة بهدف الراحة لمدة ثلاثة اسابيع .. يلتقيان ويتكشف كل منهما للآخر بالتدريج فى اللقاءات التى تتكرر فى حديقة المصحة .. تدفعا وحشة قلبين فائرين الى المضى قدما نحو سعادة واحدة ، وتعرف ليديا فاسيلفنا أنه جراح اشترك فى الحرب العالمية الثانية وفيها استشهدت زوجته الطبيبة فلم يبق له فى الدنيا كلها سوى ابنته التى سرعان ما تزوجت وتركته لتعيش مع زوجها فى موسكو العاصمة .. ويعرف راديون نيكولايفيتش أن زوج ليديا فاسيلفنا قد هجرها اذ

تعلق بالهراة أخرى ، أما ابنها الوحيد فقد استشهد في الحرب البطولية ضد هتلر .. لقد فقد هو زوجته وهى ابنها ، وقد هجرته (بدرجة ما) ابنته أما هى فهجرها زوجها .. ألا يحس القارئ أن هاتين الشخصيتين تتبادلان (من ناحية ما) بعض المواقع ؟ وإنما بدرجة ما توزيعان لنفس اللحن ؟ ألا يمكن مزج تاريخ حياة هاتين الشخصيتين في جملة واحدة كالآتى : انسان — يموت محبوبه ، ويهجره من بقى له ؟ . نعم يمكن دمج هاتين الشخصيتين من حيث المادة الحياتية التى تشكلا منها ، حسنا فهل نحن أمام رؤيتين فكريتين ، فلسفتين تتصارعان لكى نقول أننا أمام شخصيتين مستقلتين من الناحية الفنية ؟ كلا أيضا . أن اربوزوف يعزف بهارة بالغه نفس الفكرة مرتين في نفس اللحظة بحيث تبدو فكرتين وشخصيتين ، فليس هناك سوى شخص واحد يقص عنه الفنان ، ومن هنا يتولد الاحساس بذلك الراوى السرى ، ذلك « النفس الشخصى » الذى يتهدد حول الشخصيات مهما تنوعت ، ومن ثم بذلك النفى لقوانين المسرح القديم .

في «كوميديا — موضة قديمة » سترى أن ليديا فاسيليفنا تتمتع بتلك الخاصة النفسية التى يتمتع بها أبطال الكاتب الايجابيين أى الحفاظ على الطفولة والقدرة على الدهشة أمام كل ما هو جديد ، أنها تنففس حريتها الباطنية التى تسمح لها بفعل ما تشاء وقت ما تشاء ضاربة عرض الحائط بقوانين المصحة .

يحدد راديو نيكولايفيتش موقفه نهائيا حين يتسلم رسالة من ابنته تعتذر عن عدم تمكنها من قضاء اجازة هذا العام معه .. وتتفتح مشاعره بقوة تجاه ليديا فاسيليفنا ، مشاعره المخلوطة بأساة أن الوحدة والحاجة هى التى تدفعه الى هذه العلاقة بل الى هذا الحب .. أما عن ليديا فاسيليفنا فقد شيدت حياتها وسعادتها على ارتباطها بزوجها الذى هجرها وعلى حبها لابنها الذى استشهد .. الا تذكرنا بتانيا ؟ وعلى حين افأقت تانيا في الوقت المناسب واستعادت نفسها فان ليديا لم تستطع أن تفعل هذا أو أن الوقت قد فاتها .. والان ما الذى يتوقعه من ارتباطها بالطبيب راديو نيكولايفيتش سوى البهجة المحزنة ؟ الجلوس في الحديقة والثرثرة الودودة ؟ .. أنه المصير القاسى الذى يتهدد أبطال اربوزوف . بالرغم من كل ذلك يشبع في جو المسرحية تعاطف الكاتب الحار مع هذين البطلين ، مع قدرة الانسان على الحياة والحب في كافة الظروف ، هاهو اديو نيكولايفيتش يعود الى التدخين بعد أن تركه عشرين عاما ، وذلك في اللحظة التى يتأكد فيها أن ليديا ستعيش معه ، أنه يعود الى الحياة بأخطائها وجمالها ، يحبى اربوزوف طاقة الانسان على نصر الحياة على الموت الذى يسكنه .. يقرر الطبيب ربط مصيره بمصير ليديا ، وان كان يواظب على وضع باقة زهر كل صباح فوق قبر زوجته .

« حكاية من أركوتسك » :

اثارت هذه المسرحية الكثير من الكتابات النقدية وأعتبرها البعض عملا عن « الحب » ، والبعض الآخر عن « الأسرة العمالية التى تمضى الى الأمام » الخ .. ولتلق نظرة على المسرحية للتعرف والحكم عليها ، خاصة أنها من أهم أعمال الكاتب .

فالا شابة بسيطة .« عاملة خزانة فى محل ، تعيش فرحة بجمالها وبعماساتها المتناثرين ، بالقبيلات المختلطة فى الظلمة وبالنزعات المسائية فى الحدائق .. وهذا عماد حياتها .. وكان فيكتور أكثر عشاق نالا عشقا لها ومواظبة عليها ، وان تحدث عنها دوما من دون احترام باعتبارها فتاة رخيصة ، وهو لا يخجل من رواية الكثير منه يدور بينهما على أصدقائه ، وبالطبع لم يكن الزواج موضوعا للنقاش بين فيكتور ونالا . فى جو هذه العلاقة التى بدت عابرة ومبتذلة راح ينمو ببطء وعلى نحو حثيث شعور آخر .. احساس انكره كل منهما ولم يدركاه ، لقد ولدت فى قلب الصلة الرخيصة علاقة حب مضى ، وبمرور الوقت أدركت نالا هذه الحقيقة ، أما فيكتور فلم يشك فى الأمر معتقدا أن العادة هى التى تقوده الى نالا ، وخشيت هى أن تلوح له بما فى قلبها فيسخر منها ويسفه مشاعرها ، بل ولقد بدت لها تلك العاطفة الرقيقة شيئا غريبا عليها وهى التى الفت اللقائات السريعة والضوء الخافت فى الغرف المغلقة الغريبة . فى هذا الوقت يظهر سيرجى صديق فيكتور ويتعرف الى نالا ، تعجبه ويحبها ويعرض عليها أن يتزوجها ، وتوافق نالا بالرغم من وثوقها فى حياء ليفكتور . ويتدخل الكورس الذى يستشف نوازع الأبطال الداخلية وأحلامهم فيقول لها فى الليلة التى تسبق زواجها من سيرجى : « ماذا تفعلين ؟ ثوبى الى رشدا يا نالا .. أنت لا تحبينه » . لكنها تتزوج سيرجى . لقد وهبها عشاقها من قبل الهوى السريع ، لكن أحدا لم يمد اليها يد الاحترام والعون ، ولا منحها المحبة التى ترتوى من الصداقة . ان أحدا لم يعرض عليها الزواج ، الرباط الذى يعنى الكثير . بالزواج تحس نالا طعم السعادة العائلية ، والاحترام الانسانى والثقة . ويأمل سيرجى فى أن نالا ستحبه مادام ثمة أساس لذلك الاحترام والثقة المتبادلة ، كذا رغبته الحارة فى انتشالها وانتاذها من الضياع . تقدم نالا على الزواج خشية الوحدة وفقدان النفس .. ونرى هنا مرة أخرى خوف أبطال أربوزوف ، الخوف من الوحدة .

سرعان ما يموت سيرجى غرقا فى النهر وهو يسعى لانتقاذ بضعة أطفال ، وتظل نالا وحدها مع ابنتها وابنها الصغيرين . وقد أشار

بعض النقاد الى أن موت سيرجى بهذه الطريقة ليس الا صدفه لا تنبع من داخل العمل الدرامى ، وهى نفسها الصدفه التى اكتشفت تانيا بها حب زوجها لامراة اخرى ، الصدفه التى جمعت نينا ببجلاك ويوليا فى غرفة واحدة بنفس الفندق . يقول الكاتب فى رده على النقاد : « دعونا نحدد ما هى الصدفه ؟ . ليست صدفه منديل ديمونه الذى وصل الى عطيل عن طريق كاسيو ؟ .. أو لم تقم هذه التراجيديا الشكسبيرية كلها على هذه الصدفه ؟ اذن ما هى الصدفه فى الدراما ؟ وما هى الحدود التى تفصلها عن القوانين العامة ؟ (بدون شك أعنى القوانين المسرحية !) أعتقد أنه من الضرورى حساب الصدفه فى العمل الدرامى على أساس أنها ما يظهر ويختفى من دون أن يترك أثرا فى تشكّل الشخصيات وفى تحديد مجرى حياتهم ، أما الظواهر والأحداث التى تترك أثرا عميقا فى حياة الأبطال ويتضح بها سلوكهم وتصرفاتهم ، هذه الظواهر لا يمكن اعتبارها صدفه ، حتى لو ظهرت للمتفرج على نحو مفاجئ ، وفى هيئة الصدفه ! . اذن فالصدفه عند الكاتب ليست سوى طريقة فنية لكشف القوانين الموضوعية والحقائق القائمة بالفعل ، لكشف العلاقات الموجودة .. ومن ثم فإن دور الصدفه هو كشف الواقع ، لا تشكيله ! . وإذا اعتبرنا موت سيرجى صدفه ، فإنها الصدفه التى يريد بها الكاتب أن يقول لنا : حسنا هاهى فالأ قد تزوجت واستقرت فلم تعد تلك الشابة التى عرفناها من قبل .. لكن ماذا سيحدث لو أننا أرحنا سيرجى من حياتها ؟ كيف ستحيى ؟ . لقد كان سيرجى يمثل عونا لفا لا من الخارج ، عون يمكن أن يزول لسبب أو لآخر ، بينما تظل مشكلة فالأ الحقة قائمة ، ألا وهى بحثها عن وجودها المستقل ككائن قائم بذاته .

يموت سيرجى ويكون فيكتور قد وعى احساسه تجاهه فالأ خاصة بعد أن تزوجت ففقدتها ، وتنضجه تجربة الحب الضائع الذى لم يقدره حينذاك . تقرر فرقة العمال زملاء سيرجى أن تقدم لفا لا شهريا مرتب سيرجى ، وفاء لذكرى زميلهم وتقبل فالأ ذلك كأمر طبيعى .. لكن فيكتور — الذى لم تشغل هذه القضايا رأسه فيها مضى — يهيب ليتحدث عن اهانة الإنسان المتجسدة فى منحه مالا لم يتكسبه بعرق جبينه . وترفض فالأ تلك الهبة وتقرر أن تعمل فى محطة توليد الكهرباء مع زملاء سيرجى .

ينهى أربوزوف المسرحية بفالا واقفة عند الجسر ، الجسر السذى افتتح به الفصل الأول ، تقف فالأ وفى يدها أول مرتب تتلقاه عن عمل مؤثر ، عمل تشترك به فى بناء المجتمع ، لا مجرد الجلوس الى خزانه فى محل ، إنما بناء محطة التوليد بكل ما يتسع له نوع العمل من أحياء رمزية ودلالات أشمل . وبينما فالأ واقفة ترى فيكتور مقدما قادما نحوها ..

نالا : فيكتور .. يا عزيزى .. شكرا .

فيكتور: على ماذا ؟

نالا : المرتب لأول .

لقد وجدت نالا طريقها وعثرت على وجودها المستقل ، هذا الوجود الذى لا يتحقق الا بكسر سجن الذات الضيق خروجا الى العالم الأرحب ، ويؤكد الكاتب حين يفتح ويختتم المسرحية بالجسر ان المفزى الأساسى لعمله هو عبور نالا من حياة الى حياة ، هذا العبور المرتبط بانتقال الوطن - فى خلفية المسرحية - من حالة الى أخرى بفضل عمليات البناء والتطور . ولعل السطور القادمة من رسالة سرجى الى نالا - فى بدء العلاقة بينهما - تعكس تصور الكاتب للوجود المنشود الذى يتطور نحوه أبطاله : « لا يحيا الانسان على الأرض عبثا ولا من دون جدوى ، واذا صارت الدنيا أجمل نتيجة لعمله فان هذا هو أكبر نجاح له ، لهذا لا يمكن ان يجد الانسان سعادته فى الوحدة » . هذه هى فكرة الكاتب الأساسية ، وليس كل أبطاله سوى نماذج للتنوع الهائل الذى تندمج به الذات فى الموضوع ، من أجل حياة صحيحة .

فى هذا البيت العزيز القديم :

لقد صارت ثانيا طبيبة متخفية مختلف الصعاب لتسك بحياتها بين يديها ، وتقف نالا فى بداية الطريق المريض الممتد أمامها ، أما يوليا بطلة مسرحية « فى هذا البيت العزيز القديم » فانها تتخطى بياس بحثا عن مفزى لحياتها التى تغرب أمام عينيها . لقد هجرت أسرته - زوجها وأطفالها بحثا عن سعادتها فى غرام جارف بموسيقى شاب هو ميخائيل فيليوفيتش ، ولكن بمرور الوقت تتفسخ أواصر تلك العلاقة ويذبل الحب ، وتقرر يوليا أن تعود الى ذلك البيت العزيز القديم ، الى زوجها كوستيا وأسرتها .

لقد صور لنا أربوزوف شخصيتى ثانيا ، ونالا كمنوجين للمرأة ذات التكوين النفسى الشائع عن مسألة الحياة والبحث عن السعادة فى عملية إعادة خلق الحياة بالأسرة والأطفال ، التكوين الذى لابد له من مظلة حماية تتمثل فى الرجل ، هذه هى نقطة الانطلاق التى تتحرك منها نالا وثانيا نحو التطور لتصبح لكل منهما ارادة ووجدان مستقلين .

أما يوليا فتطلق من نقطة مغايرة تماما ، فهى امرأة حارثت وشاهدت أهوال المعارك ، وكانت تفتنى للجنود فى الجبهة ، وهى سيدة قوية وعذبة ، لا تقبدها نظرات الآخرين أو التقاليد أو ما تعارف عليه الناس .. وفى وجودها يجد الآخرون مظلة الحماية ، وهى حينما تقع فى حب ميخائيل

فيلويبيتش تترك زوجها وأطفالها لترحل معه ، واذن تنعدم أمام يوليسا الحواجز النفسية التي كان على تانيا وميالا تخطيها .. وبالرغم من تلك القدرة تضل يوليسا الطريق اذ تتصور أنها ستحقق سعادتها بفصم علاقتها الباهتة بزوجها والارتباط بميخائيل . ان أريوزوف يدين ذلك البيت العزيز التقسيم والحياة الأسرية الهائلة المعزولة عن عمل يجمع الدنيا ، لكن ليس بهدف خلق بيت آخر عزيز جديد ، هكذا ينطوى الحب بين يوليسا وميخائيل .. وتكاد يوليسا ان تنطوى الطريق الصحيح لحياتها حين تقول لماكار «ابنها بالتبني : « هل تعلم اننى اود لو عدت من جديد الى تلك السنوات حين كنت أغنى للجنود » . انها تشتاق الى سعادتها ، والى وجودها عندما كانت تهب نفسها للناس وتلتحم معهم ، داهجة مصيرها بمصيرهم .

لعل أكثر الأصوات خفوتا في تلك المسرحية هو صوت ماكار الذى يعى ما حوله ، ويدرك تماما حقيقة ذلك البيت العزيز بكل ما بين جدرانها من علاقات : « عموما المكان مريح هنا .. بل الأرجح أنه ممتاز .. لكن كل شيء هش يا امى ! لم الحظ ذلك من قبل حين كنت أعيش هنا ، انهم غرباء الأطوار ومضحكون » . ولتد وجه الكثير من النقد الى أريوزوف ملاحظة ان أغلب اعماله لا تقدم للقارىء « البطل الايجابى » فاذا حدث فان الكاتب يقدمه كما نرى « خافت الصوت ، مضحكا أو ساذجا ، وهو يقدمه دوما على اسستحياء ويخل .. وردا على ذلك تساءل الكاتب : « ألم يكن دون كيخوت بطل البشرية كلها رجلا ساذجا ؟ » . واوضح فكرته حين كتب : « يتزايد اقتناعى بأن البطل الذى احبه واحترمه هو البطل الذى يصبح ايجابيا نتيجة لما يمر به من تجارب واختبار » . ومن البين أن الكاتب يعترض على « البطل الايجابى » الذى يتم اعداده مسبقا خارج العمل الدرامى ، ومن ثم يجرى تقديمه للقارىء أو المتفرج في هيئته الجاهزة ، هذا بالاضافة الى أن هناك نوعا من الخلط نلمسه أحيانا بين مفهومين مختلفين : « البطل الايجابى » و « البطل النموذجى » الذى يصلح قدوة يحتذىها الآخرون .

وفي الختام أقول اننى حاولت ان أقدم عرضا واسعا بعض الشيء لأعمال الكاتب وأفكاره ، لأن القارىء يتعرفه الى الكسى أريوزوف يكون قد تعرف الى أحد أبرز الكتاب الذين شكلوا ويشكلون وجه المسرح السوفيتى ، خاصة أن المؤلف لم يتوقف بعد عن العطاء . يقول أريوزوف : « اذا كانت الكتابة تثرى الآخرين فانها — على الأرجح — تثرى الكاتب نفسه أكثر من أى انسان آخر ، وربما لذلك كتب بلوستوفسكى أنه ليس هناك في العالم أكثر متعة ولا تعباً ولا روعة من الكتابة ، ونحن لا نعرف تقريبا أمثلة للتراجع أو الهروب من هذه الحرفة ، ان الذى يمضى في هذا الطريق لا ينكص عنه أبدا » .

طائر..



عبد الفتاح شهاب الدين

طائر ..
يحط في ايلاجة الصباح
فوق شرفتي
ويبدأ الغناء
فيعبر النشيد ساحة المساء
في أمشاج صبوتي

طائر ..
منقاره الصغير
يعشق المشاكسة ..
يظل يضرب الجدار ..
يضرب الجدار ..
يجيء تحت الثوب يختبئ
وفي الدماء
يحفر الفنن

وعندما تمر في يدي زغائب الجناح
برعش الدماغ في هدوء عاشقة

ويكسر الزجاج في ارتحاله الطويل
نحو مدائن الجروح

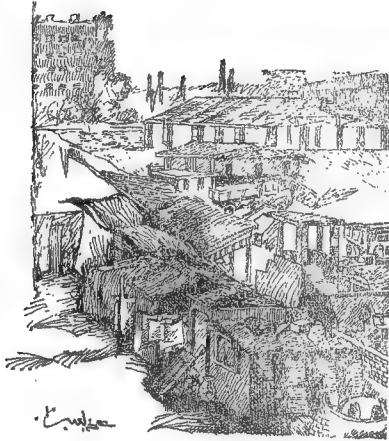
مازلت أذكرك
يا طائري الصغير في بداية الأشياء
كتبت وجهك الجميل أغنية
فسلت ريشك الملون
في النهر
(كان النهر نهرا وقتها)

مازلت أذكر الطريق
نحو عشك الملىء بالصغار
والقمح فوق الحقول
يلثم الفضاء

وأنت تبدأ الرحيل
في الغد الكئيب والقريب
تجيشك الثعالب المنمة
فتأكل المنقار
فالجناح
فالعنق
وأنت تصطفق
وتئننى
وتئننى
وتئننى
الى الأملق

يا طائري الحبيب
لا تغادر الحقول
الموت فوق ساحة المدن
والليل أول وآخر
وقلبك المضىء
يدمن الوهن
يا طائري الذى
أظنه الوطن

الوميض ..



سمي الفيل

انعكس الضوء على النصل الحاد ، فبان الوميض لبرهة ، لكنه شق طريقه كسهم ، اندفع غاربا سكينه بقوة فوق القلب تماثلا !
 — « لا نعرف من أي أتى ! »
 كان الليل يتدثر بصمت لحوح ، والقمر في اكتماله ، حين كز على أسنانه ، وأتى مخفيا أياها بين طبقات ثيابه :
 — « صدقني .. حاولنا أن نوقفه ! »
 تخلص من الأيدي التي أمسكت به ، تمزق ثوبه الزيتوني ، وكان للنصل طريق حين تعاهد مع شعاع القمر الفضي
 — « قلنا له أن يفكر قبل أن يفعلها ! »
 الحاج توفيق تاجر المعسل رآه يأتي من خلف حدبات القبور ، فهش بقدمه قطعة ثوب ، وانفجرت أسنانه عن ابتسامة صفراء ، بعدها بكى كثيرا بغير دموع .
 — « كنت أظنه جاء يشاركنا زهونا ! »

كان للألق المقوس لون الفضة ، خبت بصايبص النار فوق حجر
« الجوزة » حين زعق في وجهه ، واندفاعته نحو الجسد المنتصب بجلباب
« المكرونة » أدهشتنا ، صرخنا ، وصرخ . اغمضنا أعيننا لحظة
الوميض .

— « ظنناه يمزح ! »

ضربناه بالهراوات ، والعصى ، ركلناه بالأقدام ، انشسبنا أسناننا
في لحم الكتفين وسويلم نفسه التي يجسده الضخم فوق يده التي لوحث
بالسكين دون جدوى

— « اتقسم لكم أنه كان يملك قوة نمر هائج ! »

عيق المكان برائحة الدم ، ورف طائر الموت فوق أدمغتنا ، لما انكنا
على وجهه سمعنا ارتطابة جسده بهريعات البسازلت اللابع ، والرعب
ينكسر في بثؤ العين ، كلمة واحدة نطق بها رجلا .

— « أوقفوه !! »

تلاشت لحظة المفاجأة ، لم نهله ليستدير ويجهز علينا ، أحطنا به
كما يحيط السوار بالمعصم ، واستلبنا السكين تقطر دما ، تمت :

— « شفيت جروحي ! »

حين فتمشنا جيوبه عثرنا على قلم سنه مقصوف ، ودفتر صفحاته
غير مسودة ، وزهرة قرنفل ذابلة ، وصك بملكية البيت .

— « حاول اللعين أن يقوض أركانه »

كان قد انتهى من فعلته ، جسد ممدد وسط الغبار والذهول ، أما
هو فقد تصلبت عيناه على الألق ، وارتخت يده . . انتفض كالذجاجة بين
أيدينا وأبتسالة رضا شاحبة رغت على الوجه ، صفعته أيد كثيرة ، لم
يفقد تماسكه ، كلم الفضاء من حوله .

— « أطفالى . . قد ثارت لكم »

أحاطت به لمة العسكر ، دفعوه في المركبة ، ودوامات الغبار الكثيف
تعفر الرؤوس ، والأطفال لا نعرف من أين جاءوا ، كانوا يطاردون
العربة حفاة الأقدام ، ويلوحون له بأيديهم حاملة زهور اللوتس ، وكانهم
يعرفونه تماما . رايناهم يتسمون ويهللون . وكنا نبكي — نحن الرجال —
فقد ضاع مثلكيرنا ، صار تحت الأقدام كدمية من قش ، ضاع الرجل
وتركنا في الخلاء . . ولن نجلس تلك الجلسة بعد اليوم !

ثلاث خطابات عن المسرح لألفريد فرج

من سنة ١٩٥٨

البناء الأول في التكوين

كلمة :

هذه ثلاثة خطابات تلقيتها سنة ١٩٥٨ من أضي الفريد فرج ، ضمن مجموعة أخرى من الخطابات ، ظلت في درج مكتبي نحو ربع قرن .

وحتى يقف القراء على الظروف التي دفعت الى كتابة هذه الخطابات ، لأبد من الإشارة الى أنني كنت ، في هذا الوقت ، لا أزال أقيم في الاسكندرية ، وكان الفريد قد انتقل الى القاهرة منذ أوائل الخمسينات ، مدرسا للغة الانجليزية في مدرسة النيل الثانوية للبنات بشبرا ، قبل أن ينتقل بعد ذلك الى الصحافة ، ويميل في مجلة « التحرير » محرراً أدبيا بها ، ثم في جريدة « الجمهورية » .

في هذه الفترة المبكرة من العمر ، في سن السابعة او الثامنة عشرة ، كنت أحاول أن أشق طريقى في الحركة الثقافية اتي ارتبطت بثورة ١٩٥٢ ، في وجهها المتقدم ، ورفضت ألوية الادب في سبيل الحياة .

وكانت القاهرة قد بدأت تتألق بجيل جديد من الكتاب والنقاد ، لم تكن هموم الابداع عنده - على أنواع انتاجه - تنفصل عن هموم الوطن ، ولم تكن هموم الوطن يمتأى من هموم العالم ، بفضل احساسه الصاد بالتاريخ ، ومعايشته الحميمية للمصر .

ولكنى وجدت نفسى ، فجأة ، في مملكة الظلال ، معلقا بين السماء والأرض ، أواجه بمشكلتين كبيرتين ، تضافرنا بشكل هز كيانى ، وملا خواطرى بالقلق والهواجس ، لأنها جعلت تحقيق هذه المشاركة في حكم المستحيل .

المشكلة الاولى هي بعد الاسكندرية عن القاهرة ، على الاقل في حسابات المسافات الزمنية للخمسينات ، وبالنسبة لطالب في أولى سنوات الدراسة الجامعية ، يعى جيدا محنة أدباء الاقاليم ، وعزلتهم

الباردة عن التيارات الفكرية المحدثه ، في بلد تتركز فيه الانشطة الثقافية في العاصمة ، ولا يستطيع اختراقها الا من اقام فيها ، كانها — أعني القاهرة — الابيرة في القصص الشعبية والأساطير القديمة ، التي يشتمل عليها بالفرة المقاتلة أن شاركها أحد في حبيبها ، وأقام في مكان آخر ، ولا تجد سبيلا للانتقام منه غير أن تقدم له الرداء المسموم ، الذي يتحول به الجسد الى حفنة من رماد .

هذه هي المشكلة الاولى .

أما المشكلة الثانية التي تملكنتى بنفس القوة ، فهي المرض ، وما لازمته للفراش أكثر من سنة ، تحت العلاج الطبي المتصل .

ولست أذكر هذه الاشياء القائمة الا لتعدد الاشارات اليها في هذه الخطابات .

وكما يحدث في الاسر المصرية المتماسكة ، حين يكون الاخ الأكبر بمثابة أب للأخوة والأخوات الأصغر سنا ، يهتم بشؤونهم الخاصة ، ويعرف تطلعاتهم ، ويوجههم بقدر ما يتسع جهده ، كانت هذه الخطابات التي تشف بجلاء عن هذه المعاني الرقيقة .

على أن قيمة هذه الخطابات لا تنهسل بالطبع في هذا الجانب الشفصى ، الذى تشرق به النفس كلما استعادت ذكرها ، وما الى هذا قصدت من نشرها ، وإنما تمثل هذه القيمة في عرضها لعدد من المفاهيم الهامة للمدرسة الواقعية ، التي استطاعت الاتجاهات التقليدية ، في الثقافة والسياسة ، أن تعصف بها وبكتابتها ، وهى في قمة نزوجها ، حتى تخلى الساحة لنفسها في الارض الجرداء ، على الشاكلة التي حدثت في ظل حكم السادات ، من سنة ١٩٧٠ الى ١٩٨١ .

ولأن هذه المفاهيم التي تتضمنها الخطابات تعد ، على الأقل في تقديري ، البناء الاول في التكوين ، الذى كانت تتطلع اليه الثقافة الوطنية من تغير الادب والمجتمع ، لا أجد حرجا اليوم من نشرها ، كما هي ، لكي تطلع الاجيال الجديدة من الكتاب والمثقفين والمقراء على جزء من تاريخنا الثقافي المهدر ، من خلال تجربة أحد الكتاب الملتزمين ، الذين تجاوزوا — مع الكوكبة المعاصرة له — بالوعى البالغ بطبيعة القوى المتصارعة ، وكان لهم تأثيرهم الملحوظ في ارسساء بعض دعائم المسرح المصرى ، على نحو يتطابق فيه فكره النظري مع أعماله الإبداعية .

وتقتضى الإمانة أن أذكر ، هنا ، أنني حذفت من هذه الخطابات بضعة أسطر تتصل بلحبات الفريد الى الأسرة ، فردا فردا ، وغير ذلك من الشؤون الاسرية الخاصة ، لأنى رأيت أنها تخرج عن الهدف الاساسى المباشر من نشرها ، وهو — كما اثرت — عرض أفسكاره الأدبية والفنية ، وإيمانه العميق بالحياة والتجديد .

عزيزى نبيل

لاشك انك حاولت كل الطرق لتجعلنى أكتب خطابا ، من أول الحث على الكتابة الى حد كتابة خطاب لى ، باسمى ، وطلب توقيعى عليه !

ولكن أى شيء ذلك الذى يستطيع أن ينتزع يدى من جيبى، ويجعلها تقبض على القلم ، لتجريه على الورق .. فى الوقت الذى كرهت فيه الكتابة ، وأمنيتى أن اكف عن هذا التدبيج الطويل الممل للمقالات قصارها وطوالها ، ليتسنى لى من الوقت ما أستطيع فيه أن افكر ساعة أن لحظة، افكر .. فان صناعتنا ينبغى أن تكون التفكير لا الكتابة ، الكتابة ليست صنعتنا .. انها مجرد عملية تدين .. وفى الدول المتحضرة لا يطلبون الى الأديب أن يكتب ، بل يطلبون منه أن يفكر فحسب ، أن يفكر أولا.. ولذا مهم يفتقون عليه المال سواء كتب أو لم يكتب .. أجرا عن فكره ، فانهم ليعلمون انه يفكر طيلة الوقت على أى حال ، سواء اكتب أم لم يكتب .

لذلك اكره الكتابة أنا . واتصور أنها تتجرد من خصال الهواية ، والنشاط العفوى الطبيعى ، وتكتسى بقيود التكليف المستبد . وهى بذلك تفقد عنصر الحيوية والنشاط والتجدد ، وتفقدنى أنا نفس العناصر، ويتسلل الى صدرى من جراء ذلك ضيق بها ، وقرف ، ونفور ..

لذلك أيضا انفر من كتابة الخطابات . الا يكفينى كتابة ؟!

ومع ذلك ، فانها كالمصر المحتوم ، وكالوظيفة الفسيولوجية . ونحن نكتب كما نتنفس ونجوع ونتعب، لأن الرئتان وظيفتهما الفسيولوجية التنفس ، والمعدة وظيفتها الهضم فالجوع .. إلخ . وعندما اهرب من الكتابة فى الجمهورية للجمهورية ، أعود الى البيت وكل شيء هناك يغرينى بالكتابة ، فأكتب من هوايتى عندئذ ، وأكتب شيئا أكثر جدية ووزنا .

المهم . هل سمعت أنتيجون ؟ وكيف كان فهمك لها ، وكيف كان شعورك لها ؟

أما أخبارك .. أخبار اكتشافاتك الفكرية والفنية ، فأرجو ان تتحفنى بها دائما سواء استطعت أن اكتب لك أو لم أستطع .

والسلام ..

الفريد

١٥ يولية ١٩٥٨

عزيزى نبيل

وصل خطابك فى موعده - طبعاً - ومن يومها وأنا أرد عليه، بطريقة أو بأخرى . فى بعض الاحيان أرد عليه بالتفكير فيما ينبغى أن اكتب : وفى الموعد الذى ينبغى أن اكتب فيه ، ويسؤال أن كانت وصلت خطابات، وبانتظار القصة التى وعدت بإرسالها وفتح الصندوق وأنا طالع وأنا نازل .. الخ . وما أنا أخيراً أغلب نوازع الكسل فى نفسى لأجلس اكتب لك الرد على خطابك ، أو بالأحرى الخطاب الذى كنت نويت أن اكتبه لك قبل أن يصلنى خطابك !

ومع ذلك فلا يمكن أن أغفل خطابك الذى وصلنى منذ أسبوع . وقد لاحظت فيه بلاغة بليغة . وقد طابت لى بلاغتك . ولكن حذار من الحذقة ، اكتب كجوركى « الجملة البسيطة القصيرة » التى نوهت عنها انت فى خطابك ، ولا تفتك عن نفسك فصاحة الرافعى الموهلة .. أدرسها فحسب . فأتنا لنشتمى أن نبلغ أسلوباً متحرراً عن القوالب البلاغية السالفة .. والا يوتعننا ذلك فى ابتداع قوالب لغوية جديدة . اننا اذا فعلنا فكأننا نعزل ملكاً عن عرشه لنضع محله ملكاً . فى حين اننا لم نعزل ملكاً عن عرشه الا لقلب نظام الحكم الملكى المتوارث .. فهمت ؟ ينبغى للأسلوب العصرى أن يكون حراً حرية واسعة ، ومتنوعاً متنوعاً والسبب .. لذلك فاحظر ما يمكن أن تنحرف اليه : القوالب البلاغية، والحذقة . فحذار .

وما انت ذا ترى اننا مكلفون بالمشى على صراط مستقيم ، على جبل مشحود .. عن يميننا تهلكة ، وعن يسارنا تهلكة .. عن يميننا القيود الاسلوبية السالفة ، وعن يسارنا السوقية والابتذال والسطحية وفساد الاسلوب . وعلينا أن ننقى هذا وذاك . وأن نحرص على نضامة أسلوبنا وبساطته وابعازه وصنقه وجماله فى نفس الوقت .

مهمة شاقة !

ولكن خطابك وحده دليل على أنك بسبيل انجاز هذه المهمة ، والنجاح فيها . ففى خطابك أسلوب جليل وبارع .. فما بالك بالقصة التى وعدت بإرسالها ولم ترسلها ؟

ولقد علمت بنياً مرضك ، وكم أسفت له . ففضلاً عن أنه آلمنى كما آلم بلاشك من أحبوك كلهم ، فهو يتم أيضاً عن خطأ فى تصورك وتصرفك . علمت أنك اعتدت الاستهانة بالطعام والنوم والمنزح . وقد

لاحظت انا ايضا ذلك خلال زيارتى العزيزة القصيرة للاستكندرية .. وهذا هو خطأ التصور والتصرف . فاننا نحن الأدباء ، اذا كنا نكتب فى سبيل الحياة ، لا نصبح صانعين امام انفسنا وامام من نكتب لهم الا اذا كنا على ايمان حقيقى بالحياة .. نحبا ، ونقبل على مرحبا وعلى الصحة فهى مركبنا اليها .

لقد مضى عهد كان فيه الكتاب ينظرون فى تعقيد الحياة ، والاحزان التى تغمرها فيصيبهم الفزع ، وينزروون فى وحدة قاسية يجترونها آلامهم ويسبحون فى تهاويهم ، ويعلنون الزهد فيها ، ويعتمصون بعزلتهم .. اولئك كانوا رومانسيين ، عاشوا منذ أكثر من قرن ! أما اليوم فالعصر غير العصر . واذا كنت انت قد امسكت بالقلم فى النصف الثانى من القرن العشرين لتكتب ، فلا مفر لك من أن تكون كاتباً واقعياً ، والواقع لا يعتمص بعزلة ، وانه ليدافع عن الحياة من حبه لها واثباله عليها .. (لا من زهد طبعاً !) وانه ليؤمن بالصحة والمرح ايضا ، ويؤمن بمخالطة الناس ومعاشرتهم ..

أرايت ؟

ومع ذلك فالحمد لله ان حالتك طيبة كما وصفها لى الدكتور . وانك تستطيع التغلب عليها فى أقصر وقت . وقد أخبرنى الدكتور أنك أنت طبيب نفسك وانك تستطيع التغلب عليها فى أقصر وقت .. طبعاً اذا وأظبت على العلاج ، وأقبلت على الراحة والطعام والابر .. الخ .

ولا يحسن أن تعتبر الطعام والراحة واجبا مفروضاً ثقيلاً ، جرب الاستمتاع بها ، فانها شهية ولذيذة معاً .. انها وظائف حيوية ، فهلا آمأت بالحياة ، وأحببت وظائفها ؟

صاحبك بتاع يوسف أدريس هذا لا ينط من ترمأ الى أتوبيس قاصدا يوسف أدريس .. الأرجح أن هوايته النط ، وهو لا يريد يوسف أدريس الا منطاً ، ينط اليه ، ثم منه الى الشهر ، ثم نادى القصة .. ثم دار المعارف (كما تهيم له أحلامه) وقصده لا أن يلقى يوسف ، ولكن أن يلقى نفسه فى النهاية عثراً للجد والشهرة والمسال .. أحلام مراهق صغير ، صغير السن والنفس . وهو لا يتصور طبعاً أن كل من نظر فيه وهو ينط من هنا وهناك لأن يعلم أن يلح فى ملاحه وفى حركاته سمات القردة . والقردة لا يصبحون أدباء أبداً ، والا لكانوا اليوم أعمدة الأدب العالمى .. أفليسوا هم أبرع كائنات الأرض فى النط ؟

ومع ذلك ،فليس آدمى للتسلي .من حديث القردة ، وقد ضحكت وطربت لقصتك عن صاحبك .هكذا ، وتبذلت الكثيرين أمثاله الذين يصادفوننا هنا وهناك .. دائما بشوشين مهللين مرحبين وكم هم تعساء من الداخل !

لا تؤخذاني لتأخرى فى كتابة هذا الخطاب وأرجو أن تصلنى القصة قريبا ، وأن تكتب لى على راحتك .

ربما قدمت للتصنيف اسبوعين فى النصف الثانى من اغسطس ، وتكون أنت شديدت حيلك شوية . هل ظهرت نتيجتك .

الفريد

عزيزى نبيل

اما وقد كتبت لك ، ولم يصلنى ردك حتى الآن ، فنانى اكتب ثانية ، غير عابىء بذلك ، لاعطيك مثلا وقدوة تقتدى بى فيها فى صدد معاملتى .. فكتب لى ثانية وثالثة حتى لو لم تتلق ردا منى . كويسه دى ؟

قال اخناطون : الصدق والكذب ، والسلام والجريمة ، والصحة والرخاء ، من القلب . وهو قول حكيم لو تأملت معناه . فالناس تكذبين خبث قلوبها ، واملائها بالضعيفة أو الخوف ، والناس تدعو للسلام أو للجريمة ايضا من قلوبها .. والناس تصح جسدا وتنعم بالحياة الرخية لانها تريد ذلك بقلوبها .

هل تذكر معركة « سقوط فرعون » .. لا . بل الأدهى منها هى معركة عرض « سقوط فرعون » . فقد حاول بعض المسئولين تقديم « دموع ابليس » عليها فى تاريخ العرض نفسا للوزير ، وتقربا منه . وهددتهم حينذاك بتدبيح مقال كمال العام الأسبق « أسطورة توفيق الحكيم لم تكن بحاجة الى { دكاترة ! } مخافوا وتراجعوا ..

ولكنى مع ذلك عشت فى أزمة ضيق مرير ، وقرف شامل من الناس وحالات البشرية المترعمة فى مناصب رسمية ..

وعندئذ مريضت ..

والله كده على طول . ارتفعت درجة حرارتى الى ٣٨ ونصف ، وطلعت لى .. من تحت الأرض — فخراج فى سساقى وورم ملتهب ، وكان جسدى كله يعانى حالة أشبه بالانفلونزا .

وكان يوسف أديس ساكنا في الشقة التي فوتى ، فكان يمر على كل يوم بالحقن والذي منه .

وأتاح لى المرض فرصة الاختلاء بنفسى ، ومساقتها : لماذا انضابق الى حد المرض ؟ هل كنت تتصور يا اخينا (اخينا معنى أنا) ان الأوضاع العادية في مصر تتيح لغير الحثالات أن يتبوأوا مناصب فنية ؟ ما العجيب الذي يصدم في هذا ؟ انك حيال أمر طبيعى جدا لا يغضب ولا يثير . فعلم ان ارهاق نفسك وفكرك لاستنباط افكار جديدة — في منك — لتحكم محل الافكار البالية ؟ اذا كان كضحك موضوعيا حقا ، فانك لتفترض بهذا الكفاح افتراضا أوليا مؤداه أن حالة الفن زفت . ليس كذلك ؟ فعلم تغضب حين ترى أنها زفت ؟ الست تعرف ذلك سلفا ..

وعندئذ رأيت بوضوح أن أهم شيء في الحياة مواصلة هذا الكفاح الفنى . وهو كفاح لا يكن مواصلته الا بجسم صحيح، ويقلب يريد الصحة والجلد والمقاومة والصراع ..

وبعد ساعات شفيت .. وبعد أيام خرجت من البيت .

أرأيت كيف كان اخناتون مصيبا ودقيقا في التعبير .

وعلى ذلك فأتى أن أرى أن قلبك يستطيع أن يجعل بشفتك في أسابيع قليلة ، فتعود كالحصان أو أحسن ، وتسمن قليلا — لا حرج في ذلك ، فانظر الى جوركى الرقيق الحس كيف هو كالحصان أو أشد منه في حجه وقوة ساعديه . هذا مع طول ما عانى من الجوع والتشرد !! ليس رجلا حديدى القلب .

نهائيه . أنا أعرف أنك تتماثل للشفاء وتداوم على الغذاء والدواء من خطاباتكم ، وأرجو أن تواصل ذلك دائما .

المهم . لم تصلنى قصتك للآن .. لعلك تكون قد نسختها . ومنظر منك خطابا ولو قصيرا ، وفيه نشرة طبية أيضا .

وسلامى وأشواقى لك .

البريد

السهمسار

مهدى محمد مصطفى

شعر



كان السهمسار ،
يساومنى عن عرض ،
وقطعة أرض
عشترين جنيها قالت ،
وهى تهز بىدى فض
وأنا واقف أثرثر بالصمت

عرى الأشياء الموت
 قنينة خمر تبدو ، سوطا
 تجلد شعري ، حوائيت الليل المصلوب
 عشرين جنيتها قلت .. ؟؟
 وصوب الليل عيون
 ترصد خطوى .
 كى تقاسمنى السفر الليلي .
 قال من منا الآن
 لا يملك دولار .. ؟
 من منا الآن
 لا يبدو كالسهمان ؟
 وبيع فراغ الأشياء الثورية
 وحدود المدن الأولى المنفية
 وداء النيل
 تحرق الفرياء
 من منكم بلا شعر
 من منكم بلا ميزان
 فليرم النيل ببعض الماء
 ويقول لثوار الحنات
 كونوا بردا وسلاما
 وقتل للأرض
 أمربي
 « النيل يخمر » .
 لا جوع يمر على وطني
 لا نمر «
 كان السهمان
 يساومني عن أحبك عرض
 امرأة في العشرين
 بجهاز الفيديو ،
 والمذياع يقول
 بلادي ، بلادي
 عليك السلام
 بلادي ..
 فمن منا الآن
 لا يملك دولار ؟؟
 كان السهمان ..

الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية ..

عز الدين المناصرة

ما قبل النص : إن أهمية عملية الإبداع تكمن في أنها تتعلق باستراتيجية النص . وعملية الإبداع - هنا - ليست مجموعة من القواعد أو النصائح ، كذلك لا تعنى بالاستثناءات ، بل تعنى العملية النسبية ، أى أن نسبتها ترفض الانقطاع والتأسيس . حتى لو أردنا ذلك ، فالتأسيس مصطلح لا يختلف كثيرا عن التكريس المسبق في نتيجته العملية

✽ تنشر « أدب ونقد » هذا المقال للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة على جزئين وهو نص محاضرة أقيمت على طلبه وأستاذة (جامعة قسنطينة - الجزائر) في قاعة المحاضرات الكبرى بدعوة من اللجنة الثقافية في السابع من ديسمبر ١٩٨٣ .

وعز الدين المناصرة - أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، من مواليد قرية « بنى نعيم - الخليل » بفلسطين المحتلة عام ١٩٤٦ ، حصل على ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة عام ١٩٦٨ ودبلوم الدراسات العليا في البلاغة والأدب المقارن عام ١٩٦٩ . وأكمل دراسته العليا في بلغاريا . حيث حصل على درجة الدكتوراه في الأدب البلغاري من أكاديمية العلوم البلغارية ، ١٩٨١

✽ عمل نائبا لرئيس تحرير مجلة « فلسطين الثورة » في بيروت وسكرتير تحرير مجلة « شئون فلسطينية » ومسئولا للنشر في الاعلام الفلسطيني وسكرتير تحرير جريدة « المعركة » التي صدرت في بيروت خلال حصارها عام ١٩٨٢ . وهو عضو (مراقب) في المجلس الوطني الفلسطيني .

✽ صدرت له ست مجموعات شعرية : « يا غيب الخليل - ١٩٦٨ » - الخروج من البحر الميت - ١٩٧٠ - قبر جرش كان حزينا - ١٩٧٤ - إن يفهمي أحد غير الزيتون - ١٩٧٦ - جنرا - ١٩٨١ - التكنائيلا - ١٩٨٣ . وصدرت له قصيدتان طويلتان : بأجس أبو عطوان - ١٩٧٤ - حصار قرطاج - ١٩٨٣ . وصدرت له كتب نثرية : الفن التشكيلي الفلسطيني - ١٩٧٥ - السينما الصهيونية - ١٩٧٥ - عشاق الرمال والمقاريس - ١٩٧٦ .

✽ يعمل حاليا ومنذ شهر أستاذًا للأدب المقارن في جامعة قسنطينة بالجزائر ، إضافة لعمله كسكرتير تحرير « مجلة شئون فلسطينية » ، ويعيش متنقلا بين تونس والجزائر .

عند التطبيق . رغم أن «الرهاب» النموذج المسبق» يظل قائما وارهاب « ادعاءات الحدائة» أيضا . ونموذجية الابداع تنبع من نسبة التمرد على التكريس والتأسيس معا . فنحن مهما حاولنا فلن نجد « نصا تأسيسيا واحدا » ، وحتى التأسيس النسبى الذى يرادف الابتكار هو رد فعل للنموذج المسبق حتى لو الفى « المسبق » نهائيا فى النص الجديد ، لان رد الفعل أو خلق النقيض ، يعنى الاعتراف بوجود مسبق للنموذج ، بمعنى ان الشاعر لا ينطلق من فراغ خالص . واذا رفض الشاعر النموذج المسبق الموجود فى تراثه وقدم نموذجا منقطعا عنه . مستهدا من تراث آخر ، فهذا لا يعنى الانقطاع ، لان الشاعر — هنا — يستبدل نموذجا مسبقا بنموذج مسبق آخر وتنطلق هذه المحاضرة من الاعتراف بالنص كعامل أساسى وحاسم ، ثم من الاعتراف بثنائية ما هو خارج النص . كما تنطلق من رد الفعل الى حد اعلان الثورة على الارهاب الخارجى وان كنت أعترف انه موجود فى الواقع النقدى بل هو مؤثر وارهابى ومفيد للنص أحيانا لأنه يساهم فى اضاءة النص وإبعاده . ومظاهر الارهاب تبدو فى أشكال عديدة : ارهاب آلة الاعلام وارهاب تجزيئية النقد المعاصر وارهاب امية القراء . فبعد انتهاء الشاعر من كتابة نصه وهو العملية الجوهرية ، تبدأ مرحلة الارهاب التى يكون أو لا يكون للشاعر علاقة بها أو هكذا يفترض . يبدأ ذلك الشيء الذى نسميه « النشر والطباعة » والذى يعرفه « روبير سكاربيت » بأنه « عنف بالتراضى وهزيمة شرعية » تهيمن عليها اعتبارات مادية : لان عملية النشر التجارى لأثر مسلوخ من عمق الذات ، هى عملية فيها الكثير من التمهير أو بيع الجسد ، كما يسميها بلوت . « وآلة الايديولوجيا » تأخذ دورها فى الاختيار والرفض سلبا أو ايجابيا ولكن ربما يكون ذلك خارج الشعر . وتأخذ آلة النظام القائم نصيبها فى الحكم على النص انطلاقا من ايديولوجيتها ومن خلال آلة اعلامها . ويقع القارئ أو الجمهور فى عملية غسل الدماغ ، ويصبح النص هو آخر من يعلم . وهو آخر من يحق له الاحتجاج أو الاختيار . وبما ان « الحدائة » مرحلية ترتبط بزمن محدد وتتلون بتلون التطورات ، فانها هى الأخرى تدخل فى تجزيئية النقد . والحدائة — عمليا وكما هو سائد — أصبحت تعنى « التكنولوجيا » أو تقنيات الاشكال الجديدة القادمة من خارج النص .

من هنا يصبح تفسير عملية الابداع فى النص ومن خلال الشاعر نفسه اقرب الى تسول الحقيقة الفنية النسبية ، ولهذا فان قراءة النص منذ هواجسه الأولى مرورا بولادته يعتبر أمرا ضروريا . ونضيف مرحلة

يتناساها النقاد أو يقللون من أهميتها أو يدمجونها في مراحل أخرى وهى المرحلة التى نسميها مرحلة « **الرعاية السرية للنص** » . وهى المرحلة التى تتلو الانتهاء من كتابة النص قبل دخوله فى مرحلة الفصح والنشر .

وتعامل الشاعر فى هذه المرحلة مع النص يدخل فى صلب عملية الإبداع وان كان الشاعر فى هذه المرحلة يقوم مقام الناقد فهو فى نفس الوقت يكون مازال واقعا تحت تأثير طقس الخلق الفنى ، ونسميها « **سرية** » أى ندخلها فى العملية الأساسية ، لأن الشاعر يكون فى مرحلة الخلق السرية . ولأن عملية الفصح لم تكن قد بدأت ولهذا فهى آخر مرحلة يظل فيها النص قابلا للتعديل بل ربما للموت بل ربما ولادة جديدة .

١ - الشجار بين الذات والخارج :

يبدأ « **الحافز** » من مطلقات متنوعة ينباع ومن غاية انسانية ويصبح القلق شيئا مصاحبا ودافعا ، فالقلق « **حالة** » وهو « **اسم** » لهذا الحافز ومنبعه جدل الذات مع الخارج . وتتم عمليات جانبية فى داخل الذات نفسها ذات استقلال نسبي فى حين يبقى الخارج هو الخارج . ومازال يدور خلاف حول تصور مركبات الذات وتفاعلاتها وخصائصها الداخلية سواء ما كان منها مكتسبا بالخبرة أو ما هو متعلق بالمساهية . فالخارج حالة موضوعية . فى حين تختلف الذات من انسان الى آخر وفق عاملى : الخبرة التى تولد معرفة افضل بالشئ أو الميسولوجية والروحية التى تفرق هذه الذات عن ذات الآخر . وهناك « **حافز دائم** » . لأن الشاعر انسان . وهناك « **حافز مرحلي** » ، لأن الشاعر الانسان يتجاوز مع الآخرين فى زمن محدد حول حدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى النسبية . وعندما نتحدث عن الحافز فنحن غالبا ما نعى « **الحافز المرحلي** » باعتباره يتعلق بعملية الإبداع التى هى إحدى ممارسات الانسان فى حالة كونه شاعرا ، أى فى جزء منه وفى حالة كون العملية الإبداعية نفسها جزء من عمليات متعددة يقوم بها الانسان - الشاعر . فى حين يكون الحافز الدائم لدى الشاعر لأنه انسان وكل البشر لديهم حوافز دائمة . وكلما امتلأ الوعى بالمعسرة الجديدة . كلما ازداد الوعى بالخارج ، لكن هذا ليس شرطا لولادة « **القلق الفنى** » ، فقد تكون الذات واعية وعارفة وتمارس نقبض معرفتها ولا تتشاجر مع الخارج من أجل الغاية ، تحت ضغط عوامل أخرى فى الحياة .

اذن هناك مرحلة تسبق مرحلة القلق ، هذه المرحلة تتعلق بتشكيل الوعى السابق ، أى النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل ونعنى به

النموذج والتصور الذى خلقته الذات المعنية ، ذات هذا الشاعر التى تختلف عن ذات الشاعر الآخر . أعتقد أنها المرحلة التى تشمل الطفولة الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التى حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل فى هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره ، ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلا ، كذلك يصبح الاعتراف بكماله مستحيلا أيضا . و « عدم الاعتراف بالكمال » هو بداية مرحلة القلق . والكمال أو عدمه هو سبب فى خلق الغاية التى ترتبط بمصر الإنسان والحرص عليه . ومرحلة القلق هى نفسها مرحلة الشجار بين الذات والخارج ، ويكون الشجار فى العملية الإبداعية — حول نقطة محددة غير معترف بها وغير واضحة . والشجار لا يحدث فى مرحلة واحدة بل فى مراحل متعددة ، ولهذا فهو ليس « شجارا واحدا » ، بل « مجموعة شجارات » .

٢ — الإلهام هو صفاء بشرى :

قلق الشاعر هو قلق بشرى ، لكن هذا القلق يشعل الروح والوعى . ولكن « روح الإنسان ووعى الإنسان الخاص » يعنى انسانا محددا . والقلق يظل قلقا فنيا بالكلمات لدى الشاعر فهل هو خلل فسيولوجى ؟ أم خلل تربوى ؟ أم اضطراب الروح ؟ أم وعى باللغة فقط ؟ أم هو تعبير عن اضطراب العالم ولماذا يعبر عنه بالكلام ؟ . وهل هو خلل أو اضطراب أصلا ؟ هل هو امتياز وراثى ؟ هل هو نقاء الروح ؟ وما الروح ؟ هل يمكن أن نرى من نص « أوديب » هو عقدة أوديب فقط أم أن هذا تجزئ للنص ؟ . وإذا كان الأطباء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد ، فكيف يكشفون الروح . سأجازف وأقول : أن الروح هى خلاصة الجسد وعلاقاته الداخلية وضراوته مع الخارج . وما هى النفس ؟ هل هى الروح ؟ وما هى اللغة ؟ هل هى القاموس ؟ بل هل هى إشارات الحياة اليومية ؟ . هل كنت فى طفولتى ، أمتلك أدوات الحكم على هذه الطفولة وتفاصيلها ؟ . هل كنت أعى لماذا أتوجه المشعر ولماذا الشعر بالذات !!

عندما كتبت أول قصيدة فى طفولتى المبكرة كنت فى الثامنة عشرة من عمري وكان ذلك فى عام ١٩٥٨ ، كانت القصيدة قصيدة مديح لفريرترة كرة القدم فى مدرستنا الذى فاز فى مباراة . وتلوتها بقصيدة فى هجاء أستاذ الرياضيات . عندما أتذكر هاتين القصيدتين أتذكر أننى أعجبت بالمتنبى وكنت حفظ مئات الأبيات بسهولة وحين أطلعت أستاذ اللغة العربية على القصيدتين ، أعجبت بهما وسألنى — مازحًا — بخت — إذا ما كان شقيقى الأكبر هو الذى كتبها لى وحلفت بالله العظيم أننى مبدعها . ويقدر ما أزعجنى هذا التشكيك بقدر ما منحنى الثقة بالنفس . ثم أن

الإستاذ بعد أن شذّب الكسور العروضية الواضحة والأخطاء اللغوية، اختار منهما أبياتا ونشرهما لى في بريد القراء في جريدة « المساء » التى كانت تصدر فى القدس . وحين جاء لى بالجريدة رأيت اسمى مطبوعا لأول مرة وبقيت طيلة الليل أتمتع برؤيته مطبوعا فى الجريدة . كنت أكره مادتين فى دراستى : الرياضة والرياضيات ولم أكن قد سمعت بكلمتى الوزن أو العروض ، وأصبحت قصتى مع أستاذ الرياضيات الذى هجوته حديث الطلبة الصغار . أما الأساتذة فقد كانوا ينادوننى لقراءة القصيدة لاغظة زميلهم أستاذ الرياضيات . وخفت فعلا من عواقب الأمر وعواقبه معروفة وهى أن يقوم أستاذ الرياضيات بترسيبى وأصبح الطلبة الصغار ينادوننى بلقب « شاعر » . ثم نصحنى الكبار بقراءة وحفظ الشعر العربى القديم ونعلا فعلت ، لكنى كنت أشعر أن أدواتى الفنية تخوننى لأنها ضعيفة ، أما التجارب فهى موجودة وكثيرة ولهذا كنت أشعر أن اللغة تخوننى فى التعبير عما أريد أو أنا أخونها .

واسأل نفسى بعد مرور خمسة وعشرين عاما ، هل حقا كان الشعر هو المجال الوحيد والمناسب ليولى وطاقتى ؟ ولماذا وأنا فى ذلك السن بالذات توجهت للشعر وحده ولماذا كان الشعر ولم يكن الرسم أو القصة أو الرواية . ولماذا كنت قويا فى اللغة العربية وشعرها فى حين كنت ضعيفا فى مجال العلوم . اننى لم أكن قد بدأت حتى يتقال أن هذا نابع من المحيط . لقد ولدت فى أسرة فلاحية متوسطة الحالة رغم امتلاكها للأراضى الشاسعة . والذى أمى ووالدى كذلك . خالى كان مثقفا وشقيقى الأكبر كذلك . جدى كان شاعرا شعبيا معروفا (أنظر : نمر سرحان : موسوعة الفلكلور الفلسطينى) .

ولكنى اعتقد أن الفلكلور الذى أعرفه هو مصدر توجهى نحو الشعر . أتذكر قصص جدتى الخرافية والاغاني الشعبية التى كانت تغنيها أمى وكنت أسمعها فى أعواس القرية ، فقد كتبت طفلا خجولا ومع هذا كنت أندس بين حلقة النساء ، أستمع لأغانيهن. وكان يطرذننى فأعود، كنت مشدوها بتلك الاغاني ومازال أيقاعها الموسيقى يرن فى سمعى . كان الكبار يتحدثون فى السياسة وتكرر أسماء : عبد الناصر — تيتو — نهرو — خروتشوف — ثورة الجزائر — تأميم القنال — انقلابات — تظاهرات ... الخ . وكنت أشاهد جيش الملك حسين وهو يقتحم قرى ومن الضفة الغربية بحثا عن «المعارضين وسمعت بسجن « الجفر » فى الأردن . وخرجت عام ١٩٥٦ فى تظاهرة من قريتى الى مدينة الخليل وكانت التظاهرة تهتف « سيف الدين .. الحاج أمين » . أحرقنا محلات تجارية وقتلنا عربات للبيع .

وتظاهرت — فيما بعد — في المدرسة الثانوية واعتقلت لأيام . بدأت أشعر يومها أن ثمة شيئاً خاطئاً في العالم وأن العالم ليس بريئاً وأدركت أن الشعر هو خلاص الفردى من هذه الآثام . المهم هو أننى كنت أشعر بالراحة بعد الانتهاء من كتابة القصيدة ، أعنى الراحة الروحية بل والفسيولوجية . لقد اكتشفت أننى يمكن أن أواجه العالم بهذا الدواء السحرى . فكتبت أفرغ غضبى على الورق ، كان وظيفة التطهير صحيحة .

نسيت أن أقول : أننى كنت أكره السياسة ومتابعة أخبارها وكنت أحب الوحدة والتأمل وصعود جبال قريتنا المطلّة على البحر الميت . بحثاً عن أعشاش العصافير وأنصب الفخاخ للارانب البرية وأخاف الأفاعى وأبحث عن الآثار الكتعانية والرومانية فى البرية الممتدة من مدينة الخليل حتى البحر الميت وكنت أشاهد ضوء المستعمرات الاسرائيلية ليلا وأستمع لوالدى الذى يحكى لى عن المذن الفلسطينيين المحتلة وجمالها : يانا — حيفا — عكا .. الخ . وأقرأ شعر : « ابراهيم طوقان » و « أبو سلمى » و « عبد الرحيم محمود » عن فلسطين كنت أشعر أننى أكتب عن هذه المدن التى لا أعرفها وكأننى أأقلد شعر طوقان وأبى سلمى . فشعرت بنقص التجربة وتبدأ الأسئلة حول الشعر وعلاقته بالواقع وحول ماهية الشعر . والتفاصيل كثيرة . لكن هذا العالم المتشابك كان هو منبع شعرى . كنت أقرأ الشعر الانجليزى الرومانتيكى بلغته الأصلية : شيللى — كيتس — وردزورث — كولودج .. وكنت أحب شعر المهجر اللبائى وشعر جماعة أبولو وشوقى وحافظ ومطران والمتنبى وامرئ القيس وأبى غراس الحمدانى . وفى عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ تعرفت على الشعر العربى الحديث وكنت أحب بدر شاكر السياب فقط . ربما لنضجه الموسيقى ، بل وقرات ت.س. البوت منذ مطلع الستينات ، فقد قيل لى : من لم يعرف البوت ، لا يعرف الشعر . وأذكر أننى حفظت قصيدة « الأرض الخراب » بلغتها الأصلية بمساعدة الترجمات العربية لها . وكان نموذجى المسبق هو المتنبى . إذن فأى شعر يكتب لابد أن يكون مثل شعر المتنبى . وفى هذه المرحلة من مطلع الستينات شكل لى الشعر الحديث صدمة ايجابية . وأزمة تعبيرية فكيف أوفق بين المتنبى وبدر شاكر السياب ؟ .. وفى المدرسة الاعدادية كنت أنشر شعرى فى صفح القدس وفى المرحلة الثانوية وصل شعرى الى مجلات وصحف معروفة فى بيروت ولم أكن قد تجاوزت الثامنة عشرة . ولكنى أكتشف سرا وهو اننى كنت أرسلهم بالبريد « حتى لا يكتشفوا اننى مازلت صغير السن فيعملون عن نشر شعرى » أو هكذا كنت اتوهم . الا يكتشف هذا السر الصغير مسألة علاقة النص بالسيرة الذاتية ؟ . لقد كانت أسئلة الشعر

تولد — عندي — قبل الشعر . كنت أسمع في طفولتي عن مسألة «الوحي والالهام» . وبقيت أؤمن بها حتى نهاية الستينات لكنني لم أحاول فهم المسألة . لقد كنت آخذ أقوال أفلاطون على محمل الجد وكأنه أمر مثبت فيه . فهل الشعر هو ما يقوله أفلاطون . وهل الشاعر هو ما يعرفه أفلاطون : « هو كائن لطيف مجتهد — يقول أفلاطون — وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التقوه بنبوءاته . وأن شعراء الملاحم والشعراء الفنائين لا يؤلفون قصائدهم الجيلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهون مجذوبون وكما أن راقصات كوريبانت حين يرقصن ، يرقصن وهن في غير وعيهن وأن الشاعر لا يغنى بقوة الفن ولكنه يغنى بالقوة الإلهية وهكذا يستولى الله على عقول الشعراء ويستخدمها رسالاً له ، حتى أنهم لا يتكلمون بهذه الأنفاظ النفسية في حالة غيبوبة وإنما الله نفسه هو المتكلم وهو يحدث الجمهور من خلالهم » . وهكذا يربط أفلاطون الشعر بقوة الهية ولكن مادام الشاعر يوحى إليه إذن أين هي اختياراته حين يكتب شعرا لا يتفق مع هذه القوة الخفية !! وإذا كان الشاعر مجرد وسيط ناقل لما ين دور خصوصية الإنسان في كونه شاعرا . ومع ذلك يتحدث أفلاطون عن إنسان خاص يذهب في الغيبوبة والانجذاب الروحي . إذن ما هو دور الشاعر هذا خلال عملية الغيبوبة . صحيح أن الإنسان — الشاعر مخلوق ولكنه أيضا خالق لفعل بشري فلماذا يحرمه أفلاطون من قدرة التجلي البشري ، أي خالق القصيدة ولماذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة — الشعر من نتاج فعله . ومع هذا سنأخذ من كلام أفلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الالهام لنقول : أن هذه الأعمال هي من صنع المخلوق الخالق = الإنسان — الشاعر دون أن نناقش الدلالة اللفظية . ولماذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحي ، بهذا يصبح الوحي إنسانيا ، نابعاً من قدرة مخلوق خالق خاص ، لأن الشعر نتاج إنساني وهو يمتلك النقص والكمال البشري ولو كان غير ذلك لحاسبناه وفق مقاييس غير إنسانية والشعر هو تعبير عن « وجهة نظر إنسانية تجاه العالم عن طريق البصر والاحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس » كما يقول لوسيان غولدمان . وأفلاطون يرى أن العالم المحسوس شبح أو ظل لأفكار منسقة ، والشاعر يصور المثل ، أي الصورة الحسية الناقصة للأشياء ، أي أن الشاعر يقلد التقليد أو يعكس ما هو معكوس عن أصل . هنا يرمض أفلاطون موضوعية وجود الأشياء خارج الذات ، رغم أنها موضوعية ومكتمة الوجود . ثم طور أرسطو بقوله أن الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة « محاكاة »

بدلالاتها اللفظية قللت من دور المبدع . وقد أطلق العرب على الحافظ الموحى مصطلح « شيطان الشعر » وهو مفهوم قريب من الإلهام الأملاطونى ، قال الشاعر القديم :

أتى وكل شاعر من البشر شيطانه أثنى وشيطاني ذكر

أن مصدر الشعر هنا هو الخرافة والأسطورة واعتقد أن « شيطان الشعر » لا يأتى من تلقاء نفسه بل لابد أن يقوم الشاعر بفرك أذنه حتى يأتى وهذا ما نسميه بالحافظ النابع من غاية إنسانية . لكنى أعتقد أن حالة الكتابة هى التى أفرزت مقولات « الإلهام » والغيبوبة وشيطان الشعر ، وكلها نابعة من حالة أسطورية داخلية ومما يؤكد أسطورية التفسير الغربى للحافظ هو الشطر الثانى « شيطانه أثنى وشيطاني ذكر » . ويقول القرآن : « .. والشعراء يتبعهم الغاؤون » ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ... » . لو حققنا فى هذه الآية لوجدنا أن كلمة « الغاؤون » . وكلمة « يهيمون » ، لهما ارتباط بالفعل الشعرى ، انهما تتعادلان مع فعلى « الانجذاب والغيبوبة » لدى أفلاطون . وهذه الحالات كانت مرتبطة — فى الذهن الشعبى — بالسحر المكروه فى الاسلام وقد استنتج المفسرون أن فعل الشعر يعادل فعل السحر . ولكن القرآن لم يقل هذا ، أى لم يقل أن الشعر يساوى السحر فاستخدم كلمتى : « الغواية » و « الهيام » . وهما فعلا إنسانيان . فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط ، بل ترتبط بفعل الانجذاب « أغوى » المرتبط بالفعل غير الإرادى عند الغاوى والغاوى هو الذى يسير وراء عاطفته ، ولكن ليست كل العواطف شريرة . أما فعل « الهيام » فهو مرتبط بالشروء والدهشة والرکض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء « .. فى كل واد » . وحتى قول القرآن « يقولون ما لا يفعلون » ، يندرج تحت معنى أن الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال « القول » وبالتالي فإذا ما كان هذا القول « شريرا » فلا يترتب على ذلك فعل شرير ، أى حضر ميدان فعل الشاعر فى اللغة . إذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراء عاطفته دون أن يتخذ موقفا سلبيا من الشعر والشاعر . لكن فعل الغواية باعتباره مرتبطا بالفعل الشرير — ظاهريا — هو الذى أوحى بالموقف السلبى ، مع أن فعل الغواية يتشابه مع فعل « الفتنة » . والفتنة لها معنى سلبى ولكن لها معنى آخر إيجابى « الجمال » . ومما يؤكد أن المعنى السلبى فى الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود ، أن الاسلام لم يحرم كتابة الشعر ، بل هو قرب إليه عددا من الشعراء مثل : حسان بن ثابت . وربما يعنى الجانب السلبى فى معنى الغواية ، شعراء الجاهلية الذين رأوا ظهور الاسلام لکنهم رفضوه . أو ربما يعنى رفض الجمية العشائرية

في الشعر الجاهلي . ولو افترضنا قول أفلاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للقوة الإلهية ، لو افترضنا هذا القول صحيحا عندما نطبقه على حسان بن ثابت . ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل عبد الله بن الزبير . إذن ما هو الإلهام ؟ . اعتقد أن الإلهام نوع من « الصفاء البشري » ، تخلفه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وإيجابي . فالسأم مثلا — عندي — لا يخلق فنا ، لأن السأم حالة قلق سلبية . وهذا الصفاء البشري الداخلي هو نوع من التوازن الداخلي أثناء الكتابة وفيه شيء من الاطمئنان .

ويظل الحافظ هو المرحلة التي تلي المعرفة وأسئلة المعرفة ، ويبدو أن **الاحتياج** هو الحافظ للحافظ ، فالطفل يبدأ بالأسئلة عن الأشياء التي حوله لأنه يحتاج لتفسير لها ولأنه يحتاجها . لكن **ما قبل الحافظ** ، يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده ، لكن الحافظ لا ينمو دون معرفة ووعي والحافظ مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال ، فالقلقون هم مثلا: الثوار (إعادة ترتيب العالم) — الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) — الأنبياء (كشف النقاب) — المصلحون (العودة الى الأصل) — والشعراء (نزوة النزوع نحو المثال الكامل) . والقلق نتاج الرغبة ، لكن الشاعر ينتقي « القلق الشعري » تجاه الأفكار ويختار لها طبيعتها الخاصة . ويرى **بيلينسكي** أن الرغبة « تشعلها الفكرة في نفس الإنسان » . فهو يرى مثلا أن روح مسرحية شيكسبير « روميو وجوليت » يتبل في فكرة الحب . أي أن بيلينسكي تنبه للحافظ والغاية معا . وهو يرى أن الشاعر يرفض اختيار الأفكار الفلسفية المجردة أو الأفكار المنطقية لكن الشاعر « يختار الأفكار الشعرية » ، على اعتبار أنها ليست محاكمة منطقية . انها « عاطفة حية وروح » . لكن بيلينسكي لم يحدد مفهوم « الشعرية — العاطفة — الروح » . انني أجد أن تعبير « **الفتنة** » هو الوصف الأكثر دقة لمرحلة ما قبل **القلق والفتنة** تقول من الغاية . وكلمة « **إبداع** » تقع ضمن دائرة الفتنة والانجذاب والغيبوبة والغواية ، فهي جميعا تدل على فعل يتعلق بولادة الشيء ، أو هي الفعل الذي يؤدي الى الولادة ، أو هي خلق شيء من صنع الإنسان — الشاعر . لكن كلمة « صناعة » ليست دقيقة ، لأن الإبداع هو إعادة انتاج في هيئة جديدة لا تشبه الأصل . وان تغذت منه . والقلق وحده لا يكفي لكي يهيء للإبداع ، فالقلق قد يكون سلبيا فيقتل الفكرة . لكن **الامتلاء بالقلق الإيجابي** ، هو ذروة شعور البدع بالضرورة ، لكنه قد لا يدفعه للكتابة . ويكون الشاعر في هذه المرحلة لم يختار فكرته الشعرية ، بل قد لا يخطر على باله أن مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن أن تنتج نصا شعريا أو غيره . انها مرحلة الاضطراب والقلق تجاه مسائل عامة يحال في تفسيرها أو اتخاذ

موقف منها أو اختيار أحداها . لكن الحافز يظل يلاحق الشاعر الذي يبحث عن فهم وتحقيق الفاية

٣ - الانقطاع والنسيان :

ان النسيان يحدث بزوال الحافز اليومي الملح ، لاسباب كثيرة : السام من مناقشة الأفكار . مع الذات أو اليأس من القدرة . على اختيار الفكرة الشعرية تلقائية ، أو هبوط التعب الفسيولوجي وفطور الحماسة ومظهرها هبوط الفاشاة على قشرة المشاعر . وقد يحدث الانقطاع وقد تموت الأفكار مؤقتا ويموت الحساس للفكرة أو الأفكار المحددة ، وقد تولد أفكار شعرية جديدة من الأفكار التي ماتت . صحيح أنها تتفاعل في الداخل ببطء ، لكنها قد تزول الى امد بعيد جدا وقد لا تتحقق في محل فنى أبدا وقد تتحقق فيما بعد ، لكنها تمر بمرحلة رقاد شتوى ، وقد لا يعود الشاعر الى مناقشتها مع نفسه . وقد تولد أفكار ويصاحبها قلق جديد محل الأولى وقد تتطور الى شكل آخر . وقد تتحقق فجأة ، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانقطاع بسبب عوامل خارجية . وما يسميه النقاد السيكلوجيون بالاختيار ليس صحيحا دائما ، لأنه — كما قلنا — قد تموت الفكرة المهيئة للاختيار ويولد منها فكرة جديدة لها صلة اقرب الى الانقطاع . بل قد لا يحدث الاختيار أبدا عندما يكون الحافز أقوى . وقد يشعر الشاعر بأنه لم يعد قادرا على كتابة القلق الذي كان يساوره ، بل قد يضرب برغب الانقطاع عن كتابة الشعر ويصاب بالدهشة واليأس والاضطراب والقلق على مصير نبع الشعر الجاف عنده . بل يتصور أنه لم يعد قادرا على الكتابة الى الأبد . فيصاب بالقنوط ويصاب هذا القنوط اضطرابات نفسية وفسيولوجية . ان هذه المرحلة هي من أضعف المراحل لدى الشاعر . لكن الشاعر في نهاية هذه المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصفاء يختار الفكرة الشعرية أو الموضوع الشعري بحيث يكون واضحا في ذهنه ، لكن الاختيار هنا ليس هو ما يسميه النقاد بالاشراق الشعري ، ومع هذا فقد يحدث نوع من التداخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية . ويصبح الفرق واضحا بين الفكرة الشعرية وبين غيرها . واعتقد أيضا ان الاشراق ليس اشراقا واحدا ، بل عدة اشراقات : يحدث معنى ويحدث دائما ان عنوان القصيدة يولد قبل كتابة القصيدة ، بل تحدث مناقشة مع الذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستمرار على عنوان القصيدة . وكان اختيار عنوان القصيدة شيء آخر يختلف عن اختيار الفكرة الشعرية . ويحدث ان الانشد مشروعي الشعري :

ان اشراق الشمس بطيء وتدرجى وهو امر يرتبط بشيء مسبق يحدث كل يوم ومتعارف عليه ، لهذا لا ارى أن مصطلح « الاشراق » مصطلح دقيق لوصف المرحلة التالية ، فالغيبية الدائكة توحى - وفق الشعور المسبق - بالبرق والمطر ولكن ليست كل غيبة دائكة يمكن أن تلد المطر . أما « البرق المفاجيء » فهو اشارة ودليل أكثر تأكيداً . ان صوت الرعد هو الحالة التهيديّة لدى الشاعر او حالة **التهيؤ السريع** المفاجيء نسبياً . وقد يهبط البرق المفاجيء على الشاعر لأسباب كثيرة ، يشعر فيها الشاعر أنه يعيش « **حالة شعرية** مفعمة **بالحماس** » للكتابة . وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح في اطارها العام . ومن خلال تجربتى الشعرية قد يولد البيت الاول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الاولى وقد يقرر عنوان القصيدة نهائياً . لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية ، لكن الشاعر يكون في حالة وثوق شبه كاملة مع بعض التلق على كيفية تنفيذ العمل واختيار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة .

والحالة الشعرية تولد في زمن المفاصل التاريخية سواء الأحداث الشخصية أو العامة : مثلاً : **الموت** حيث تتجمع كل الأحاسيس تجاه أسئلة العالم الكبيرة ولا بد أن يكون الشاعر طرفاً مشاركاً في هذه الحالة .

او حالة **الفراق والغربة** ، فمثلاً حين أبعدتني إحدى سلطات البلدان العربية بسبب انتمائى للثورة الفلسطينية ، كنت مقيداً بالسلاسل كجرم مع زوجتى وطفلى وهو فى الرابعة من عمره ، وكانوا قد نقلوا بسيارة عسكرية مكشوفة مرت فى شوارع العاصمة وفى مطار العاصمة التى أبعدت منها مكثنا خمسة عشرة ساعة قبل مفادرتها الى عاصمة أخرى . فى ترانزيت ذلك المطار كان الطفل يلهو غير عارف بما يجرى وكان مركز تفكيره يتركز فى أنه سيركب طائرة وهذا عمل مفرح بالنسبة له . شعرت بغربة قوية وحادة ولكنها غربة ايجابية تصلح لكتابة الشعر وشعرت بنوع من التحدى والصلابة وتجمعت فى بؤرة الشعور أسئلة شتى حول مصير الشعب الفلسطينى ولم اشعر بهمى كلتى الخاصة . اننى عندما أراقب موقف الطفل أجد أن نقص المعرفة جعله بلا أسئلة وبالتالي بلا قلق ، وكان المعرفة ضرورية وأساسية للشعر . وبعد مرور سنة كاملة على هذا الحادث رأتى الطفل فى الساحة يرتب العصابه على هيئة ترانزيت وقال لى : اننى اصنع ترانزيت فى المطار للفلسطينيين ، وبدأ يشرح التفاصيل : شرطى ، حاجز ، جوازات سفر ، فدائيون ، طائرات .

لقد خلقت هذه اللعبة حالة شعرية ثانية عندي ورأيت أنها فكرة شعرية جاهزة . كذلك يعتبر الحب ، المرتبط بالمرأة كحافظ ، حالة تساهم في ولادة الشعر، مثل الحب المفاجيء أو تذكّر حب قديم أو ولادة حب جديد. أى أن الحب حالة وحافظ معا . فالحب المفاجيء يشبه حالة البرق المفاجيء في سماء رتيبه وقد يكون له خصائص الصدفة . أما تذكّر الحب القديم فيخلق دفئا سلبيا ، يصحو منه الشاعر ، فيكتشف اللاجوى ، كان تذكّر الحب القديم يقع بين الحب المفاجيء الذى هو أكثر حيوية وبين أحلام اليقظة السلبية الطابع . وتبقى الفاصل التاريخية قادرة دائما على خلق حالة شعرية . نمثلا في « حصار بيروت » ولدت حالة شعرية كاملة طيلة الحصار لكن العوائق هى السبب في قلة الانتاج . فالحالة ولدت بسبب اسئلة الحياة والموت والتحدى . حيث ماتت الاسئلة الصغيرة مثل : كيف أحصل على الخبز والماء ؟ كيف أتقذ عائلتي ؟ . كيف أمنع احتراق اثاث بيتي ؟ !! .

وتشابه هذه الحالة . الحالة التى عشتها في القاهرة بعد كارثة ١٩٦٧ . ولعلها الصدفة الواقعية الأولى في حياتي . لقد كنت متملّكا بالقاهرة كمدينة على أساس أن عودتى الى فلسطين أمر مفروغ منه في النهاية بعد أن اقتربت من استكمال دراستي الجامعية ، وحين فوجئت بالكارثة ولم استطع العودة الى فلسطين ، بدأ ارتباطي الواقعي بفلسطين كمصير موضوعي وشخصي وأصبح السؤال : ما العمل ؟ لقد كان انتمائي للثورة الفلسطينية عام ١٩٦٥ انتماء نظريا لكن كارثة ١٩٦٧ جعلته انتماء واقعيًا وفعليًا ومنذ ١٩٦٧ أصبحت الأمور الذاتية مختلطة بالأمور الموضوعية . وفي ظل تلك الظروف ولدت قصائد عن تجربة « امرئ القيس » . وازعم الآن أن أى حرب في الشرق الأوسط تؤثر سلبا أو ايجابا على مصيرى الشخصي وأن أى قرار تصدره الجامعة العربية يؤثر على طفلى . في عام ١٩٦٧ أصبحت مواصلة ما انقطع مع فلسطين بالعودة الى الذاكرة الشعرية الطازجة . فالذاكرة ليست الماضى دائما أو الذاكرة المعلقة ، بل قد تكون الذاكرة ايجابية لأن إعادة فرز وانتاج الماضى هو دلالة ايجابية . فالذاكرة الديناميكية تستفيد من خبرة الدماغ القديمة ويقسوم جمل بينها وبين الخارج . أن معنى ولادة البرق المفاجيء هى الدخول في غرفة مبهيات القصيدة حيث تلعب الذاكرة دورها الأسلوبي في الكتابة .

ولم يحدد الأطباء موقع الذاكرة بالضبط على قشرة الدماغ — حتى الآن — ولكن الذاكرة هى التى تساهم أثناء عملية الكتابة وهى التى

تخترع بالخبرة : — الاشارات وتظاهرها بالتعاون والحوار والجدل مع
الأعضاء الأخرى . والذاكرة — عند الأطباء — هي :

« . القدرة : على تثبيت الحاضر وبعث الماضي . تتعرف على الماضي
وتوضع الحدث في الزمان الذي يخصه . والذاكرة — يقول الطبيب
دلماس — مكونة من عدد كبير جدا من الأشياء المختلفة في طبيعتها :
ومنها الأشياء الحسية : مثل الصورة ، الصوت ، الحس اللمسي ، الألم ،
الحرارة . ومنها الأشياء الأهرية : ومنها : الحركة او ما يتعلق بالطقيس
الانفعالي او أنها في النهاية أشياء تتعلق بالذكاء والثقافة مثل : الفكرة
والتفكير » . ويضيف الطبيب مؤلف الكتاب قائلا :

« كل هذه الأشياء من الصعب أن نوضحها بشكل تشريحي
وبالتالي وبدون شك فانه من المستحيل أن نحدد الذاكرة بمكان محدد
على قشرة الدماغ . ويصعب علينا أن نتكلم عن الذاكرة مع أن هناك
بعض الأعمال (كنكور بونفيلد) لا تفترق وجود بعض ظواهر الأثرية التي
من الممكن أن تحدث نتيجة بعض المؤثرات على الوجه الجانبى والأوسط من
الفلة الصدغية من الدماغ . ونلفت النظر الى أن هذه الفلة ليس لها
اتصال بالمهاد البصرية وليس لها اتصال مباشر مع خطوط
الانعكاس . ولكن هذه المنطقة لها علاقة بالمساحات ما قبل
الجهنوية ومع الشكل الجسدى العام ومع المساحات
السمعية والهمسية بالنسبة لتثبيت الأحداث الجديدة والقدرة
على بعثها من جديد والمسئول عن هذا مركز في الدماغ
يدعى « قرين آمون » . اذن فالأطباء لم يحددوا موقع الذاكرة
على قشرة الدماغ ، الا أنهم استنتجوا أن هذا لا ينفى وجودها المادى
بسبب وجود ظواهر أفعالها . ولا نعرف اذا ما كان الإبداع له مركز داخل
مركز الذاكرة . واعتقد أن الذاكرة تتصل بخطوط الانعكاس بطريق
غير مباشر ، كما اعتقد أن الإبداع كعملية لا يتم في الذاكرة فقط ، بل في
خلاصة تجربة الجسد كلها من خلال تعاملها الداخلى وتعاملها الجدى
مع الخارج . وعليه تصبح مصطلحات مثل : « الإبداع — العيوية —
الذاكرة — الألهام — الروح — النفس » مصطلحات مجازية لأسماء
وأفعال غير محددة علميا وأن ما يقفه السيكولوجيون من تفسيرات ،
أن هي الا مجرد مقاربات ومحاولات وعلى أى حال تلعب الذاكرة باعتبارها
خالقة لنظام فردى وهام دورا في للعصرنة وترتيب أو تدخل الانفعالات
وبعثها اذا ما كانت من نوع الذاكرة الحيوية . وحيوية الذاكرة لا ينبع

من قدرتها على « بعث الماضي وتثبيت الحاضر » فقط ، بل بخلق الاحتكاك اللازم بين الماضي والحاضر في علاقة تجذرية تولد شرارة جديدة من نمط مختلف عن الماضي والحاضر عن طريق مبدأ الوحدة والصراع . ودور الذاكرة الفعال يقع في كل مساحات ومراحل عملية الإبداع المتداخلة . كذلك فإن هبوط الغشاوة ، يبدأ ويستمر وينقطع عدة انقطاعات منذ بداية عملية الإبداع وحين يهبط البرق المفاجيء يقتلع الغشاوة من جذرها لكنها تشرش من حين الآخر لأسباب عديدة . وبعد هبوط البرق المفاجيء تكتمل أسلحة الحالة الشعرية . لكن تبقى بعض الحواجز ورغم « اختراق » - « البرق المفاجيء » لغشاوة الذاكرة .

الجدار ..

مصطفى بيومي



ينقشع غبار الصمت
أتكلم همسا .. أرفع صوتي .. أصرخ .. احتدد
تتسلل رائحة الموت
غاطر نجاة .. أن يتأجل كل كلام الحب المخزن بقلبي .. للغد !
الغرفة ضاقت .. وانكأ الكرسي
العمدان الملعونة .. ترقص .. تسقط .. أبكي
في كل مساء .. يطرق بابي .. حزن ليلي
والليلة .. ينصحن الزائر .. أن اهرب من عينيك !!
ما يفصلنا يا سيدي
إن العالم في عينيك
غير العالم في عيني !

عن سجننا العربي الكبير .. قالت لي فراشة فرنسية ..

محمد المخزنجي

✽ أخيرا ، ومتاخرا جدا .. نلت الفراشة .

ما أبهج ذلك ، وما اتعسه في آن .

ما اتعس شاب مصري لم يتاجر في سنوات الخنازير ، ولم يسافر —
ان كرها أو اختيارا — وهو يشتهي كتابا يقرأه . « فيعز عليه الكتاب !
فما بالنا لو صار الكتاب كتباً — هي في شرع العالمين ميسورة ، أما هنا ..
ولنتكلم بالمثال :

لو أن مثلي أراد أن يقرأ كتابين — فقط — في الشهر ، لنقل « الفراشة »
و « الانسان والجنون » . لو أراد لوجب عليه أن يقرأ شهرا بثلاثة أرباع
المرتب ! نعم ، فثمن الكتابين يبلغ ربع الراتب المضحك المبكى لطبيب يعمل
منذ أعوام ستة في وزارة الصحة المصرية .

ما اتعس ذلك .

وما أبهج أن أنال الفراشة مع ذلك .

مكثت معي ، أو قل مكثت معها ، أياما ولياليها ، وهي ترف وبتراعى
رميها ما بين شرفة القلب ومنتهى أفق البصر .

كنت أبجر مفتونا بتبادي الجبال في بحر الوانها ، وعندما وصلت الى
مرسى الصفحة السادسة بعد الأربعين وخمسين ، توقفت الفراشة عن
الرفيف ، واستكثت بين يدي ، وضمت جناحيها ، فأطبقت عليها الجفنين ،
لعل لا أنفلت صوراً لأتواس قرح في طيرانها ، تضج بالبهاء .

لكن الهباء أفرغنى ، فعدت أفتح العينين ..

أفرغنى الهباء اذا انتهت الى صخب في ركن من هذا الزمن العربي
الذي نعيشه .. زمن الهيمنة الأمريكية الصهيونية البتروسفية (ان جاز
للقصاص أن يوصف مرحلة !) .

سمعت في هذا الركن طبول الحرب ، ودوى النفر ، وعلا غبار ، علا ،
ثم هبط وانقشع . فصدحت موسيقى النصر ، ورغرت في كل الأماق أغنية
بلد عربي آخر — هو اليوم أيضا « في عيد » . ثم أذاع المنادي بياناً وهو
يعتلى صهوة جواد عربي أصيل خالص — من أول المعرفة الى آخر الذيل
والحوافر — ويزعق في كبر صوت « ترانزيستور » ويقول : « بشري يا عرب .
فالיום وبعد غارة مظفرة للجند حماة بيت المقدس وحراس الشرف العربي —
الذي سلم بفضلهم دائماً من الأذى ، تمت بمصادرة رواية الخبز الحافي وكذا
رواية موسم الهجرة الشمال اللتين حاولتا خرق جدار قلعة التقاليد العربية
مما كان يهدد بنسف المسجد الأقصى ، وحرقت حقول القمح في جنوب لبنان ،
وذبح المعتقلين في معسكر أنصار » ثم سكنت ، ولوى عنق الجواد ليمضي .
عندئذ دوى نفر آخر ، وعادت تصدح الأناشيد .

وعدت الى الفراشة . أحاول أطباق جفني عليها لاستعيد بنشوة جمالها
تلك السكره ، لعلني أنسى ، لكن لم تبرحني الحسرة .

بهاء يذكر بالهباء .

وسكرة تلبسها الحسرة .

والفراشة بين يدي .. سكوتها يتكلم ، وسكونها يموج بالحركة ..



قالت لي الفراشة ، ما لم يقله لي أحد من الحرية .

الحرية في الحياة ،

والحرية في الكتابة عن هذه الحياة .

نعم ، فهذه الرواية الملحمة ، الأناشيد التي تفضي الى بعضها بعضاً ،
تتصاعد بمعنى الحرية الى سموات من البكارة الانسانية العالية والراقية
والبسيطة في آن . فهي — الحرية التي ينشدها الراوي في الفراشة — حريته
في أن يحيا كائنسان عادي .. يتنفس ويأكل ويشرب وينام ويجب ويزور ويزار
كل هذا بأمان ، فلا شوارع تترصده ، ولا أعداء يترصون به .

فالفراشة تروي رحلة واحد من المبتلين بطريق العفن .. طريق العالم
السفلى ، اذ كان متهما في جريمة قتل وأدين فيها بالباطل .. بتواطؤ شرطة
مخالفة ، وقضاة بلا روح ، وموظفين ذوى بلادة ، وشاهد زور اشترى انعتاقه
من جرم تمسكه عليه الشرطة بشهادة أودت براوينا الى حكم بالسجن المؤبد .
فبدأت الرحلة .. الرحلة الملحمة التي يصحبنا الراوي فيها الى دنيا يكملها ..

دنيا سجون مقبضة ، في جوف الأرض المظلم الرطب ، وبأعلى جبال تلفها الوحشة ، وفي بطن سفن مجهزة بالآلئ الحديدية والأغلال .. تعبر البحر الى سجون أخرى أكثر وحشة ووحشية ، في المنافى ، في جزر نسيها البشر .. البشر العاديون ،

رحلة هذا وجهها ، ووجهها الآخر ، النقيض ، كانت تحملها ملامح روح الراوى الذى لم يمثل أبداً لقدر السجن ، وظل ينفخ في نار توقه المائج للحياة الطليئة ، فلم يكف عن محاولة الهرب .. وفي هروبه يرينا عوالم في دنينا ما كانت تخطر على القلب البشرى .. عوالم ضالجة بيهاء غريب .. نراها من خلال زورق هروب صغير يجتاز نهرا وعرا ومستنقعات موحلة ، ونراها في ظلال غابة بكر ، ونراها في خضم بحر متلاطم يعبره زورق الهاربين المجهز بشراع من قماش أجولة الطحين . جزيرة للجزوميين الذين وقفت التشوهات والقروح عند حدود أجسادهم ، ولم تبلغ منهم الأرواح التى ظلت أكثر جمالا من أرواح « أسوياء » عديدين . وقوم بدائيون في أرض بكر ، على حانة بحر دافئ ، يجلبون أكثر تحضرا من لابسى القبعات البيض ، والمتنطقين بإحزمة رصاص الفزاة الأوروبيين . مخبئون أكثر شرفا ، أحيانا ، من قضائهم . وجرائم لا تراقب فيها قطرة دم هي أكثر توحشا من جرائم هؤلاء الذين يسرقون ويضربون . بنصال المدي ، وبنفس النصال يضربون أنفسهم مرات ، عندما تشتتى نفوسهم مكانا أفضل ، ولو قليلا .. داخل السجن !

ملحمة انسان حيوى الروح والبدن ، كانت الحرية عنده تساوى الحياة ، فاجترت لأجلها المستحيل حقا .. مقضبان من الفولاذ تنشر ، وأسوار حجرية تنفس ، ومرات يتم اعتلاءها ، والقفز .. تتحطم العظام مرة ، ومرة تتلفه الظلمة ، ومرات يلقى البحر ، دائما البحر ، ويحرق ..

ورأينا هو الروائى نفسه ، هنرى شارير ، الذى عاش التجربة — تجربة حياته الكيرة . كان ينضج من دماء قلبه ليسقى فعل الكتابة ، فانتزع الكتابة بالرى حتى الحروف .

كان « شارير » يحكى تجربته بمعنوية غالبة البراءة من تشننج المثيئين . للاستقبال ككتاب . لم يكن ينتظر أحداً ، يصفق له ، ولم تكن أشباح النقاد والقراء تترصده وهو يكتب . فقط كان ينشد اثبات برأته اليتيمية ، ويثار من الذين القوه مكبلا مغلولاً في طريق المعنف ، ويتجرق شوقاً الى العيش بأمان .. بلا خسف أو غسف .

وكان شجاعا في فعل الكتابة مثلما كان شجاعا في مواجهة القضبان ، والأغلال ، والأسوار ، والسجانة ، وحلمى المفاتيح .

كان حرا في الحياة ، واستطاع أن يكون حرا في الكتابة ، ولا عجب بعد ذلك أن جاءت حريته هذه بتقنية في الكتابة أعلى مما تكون ، وحديثة ، قبل عقود من الحيث عن « الخدائى » — أغنية هذه الأيام في بلادنا !

الحر « هنرى شاربير » تحرك بحرية فى الزمن الروائى، حرية صادقة
أدت بالصدق وظيفة فى قلب النص الروائى (لا اغتمالا على هاشمه وهوامشه
كما نرى عند مدعى الحداثة وهواة القص واللق والوقوف على الرأس والمشي
على اليدين فى الكتابة ها هنا) .

فالحر « شاربير » :

« يبدأ مرات من حيث ينتهى ويعود خاطفا للمبتدى ، وهذا فى فعل
التشويق القصصى أدخل وأفعل * يمثل فى قلب اللحظة الإنمى بمفتتح سينمائى
اللغة ، مضارع الفعل ، وهذا يدفعنا الى الحضور فى العمل ويجسد حضور
العمل فىنا * يستيق الزمن بإشارة الى ما سوف يجيء كلها قطع فى السرد
شوطا ، وهذا من أبرع وسائل كسر الاملال عند من يجيد .

والحر « شاربير » أجاد .

والحر شاربير :

« يصف الحركة أحيانا بأرقام تردادها فىحى أماننا بندولية هذه الحركة
« واحد . اثنين . ثلاثة . دوره ونصف » * وبدون الأصوات مباشرة كما
يسمونها من قلب الواقع ينبض النص بالحياة * وبدون احلام يقظة
ومونولوجات ومقاطع حوارية بالغة العذوبة وبالغة الصدق ، فهى أبدا لا ترك
النص بل تتناغم معه ، وتصعد به .

حرية .

حرية .

حرية .

حرية رائعة أطبق جفنى على بديع سحرها — فى الكتابة والحياة —
متخايلتى أشباح ها هنا .

وهنا الذى أعنى ، هو وطن اللسان العربى ، من حافة المساء ، الى
آخر الرمل ، وأول الأدغال ، ولا نهائية الحسرة .

حسرة .

حسرة يصعدها زفير قارئ عربى مخدوع ، أو كاتب عربى شاب ،
كلما قرأ عبلا كالغراشة ، وتدير فيه وأمن ، فيكتشف انه كان سجيننا فى وهم
أن الأدب الأوروبى الراقى هو فقط ادب القضايا الذاتية الصغيرة والغائبة
والكسفة . أدب « الأشياء » . وأدب الانطواء وعتمة النزوع النفسى المرضى .
أدب الانسحاب من براح الدنيا ، الحارة الشمس والمؤظفة النجوم ، الى ظلمة
الذوات المنفردة .. منولوجاتها وحيدة النبرة الملمة ، وتيار وعيها الأشعث ،
ومناجاتها الترجسية للذات . أدب ضحك علينا به هواة التغريب ، وحواته ،
حتى بقنا مصدقين أن ليس فى جراب الأدب الغربى الا ذاك .

بنّا وأصبحنا نحاول أن نكون شطارا غربيين ، كما قر في وهما ، نحتفل بالكليب والبنور وبارد الأجواء لنوحى ! ونعكف على الذات ونلوذ بعبئة العزلة والغموض ، لعلنا نهرب من هذه « الواقعية » (الكخة) !

حسرة على كثير مما فات ، لأن الواقع ، ببرهان نص وأقوى اللحم والدم ونخاع العظام كالفراشة ، مايزال يثبت أنه — أى الواقع — أغنى من جبهة النصوص . فلماذا والأمر كذلك نقبل اعلانا عن موت الواقعية ، ونفر منها وكنا نفر من الجذام أو الاسد ؟ !

حسرة ، ومثال داعيها أننا — معشر الشبان العرب الوطنيين الذين مروا بتجربة السجن . والسجن في عالمنا العربى — كما قال بذلك حقا كاتب أظنه يوسف ادريس — واجب وطنى ! على كل شباب وطنى أن يؤديه (كالتجنيد الإجبارى ، والخدمة العامة ، والتكليف .. مثلا) .

نتعجب في أعقاب الفراشة من أن السجنون في الدنيا جميعا تبدو واحدة ، وكأن السجناء في سجن التوقيف الفرنسى لا يحتفلون عنهم في سجن الترحيل بباب الخلق . وسجن « سان مارتن » يبدو كسجن « القناطر » .

لقد شاهدنا جميعا — أعنى أترابى — عالم السجناء الجنائين .. عرفنا مواضيع كحقتن الفرغينة ، وقطع الأصابع ، وأبتلاع الأمواس ، وشق الكياس الخصى بالأمواس ، و « تبشيل » الرأس بالمطوى ، كل هذا في سبيل كوب شاي أو فسحة صغيرة في حوش السجن تحت الشمس . رأينا عنبر سسل المسجونين ، وزنزانة عزل المجنون ، والرجال المدفونين في دقيق المخبز ، والآخرين الفارقين في مازوت الفرن ، وغير ذلك كثير .. كثير !

أشياء ذكر مثلها « شلارير » وعالجها بأبداع ، فاستحالت الى جمال عميق . لماذا أحجنا عن كتابة ما رأينا وهو ثقيل ونارى ، بينما أقبلنا على الخافت والخايب والخفيف ؟ ! لأنها مواضيع « واقعية » ؟ نجة ؟ ونحن نبغى أن نكون تجريبيين ، و « مودرن » خالص ! ومنتبين الى نشيد « الحداثة » ؟ !

أم أن « التابوهات » — المحرمات — المنهوات ، حاشتها ؟

اعترف أن كلا الأمرين صحيح ، لأنى واحد من عانوا هذين الحبسين العربيين : حبس الانبهار بخدمة غربية ، وحبس التابوهات الشرقية ، إضافة الى حبس السجن المتعين .

لقد حدثتني عن كل ذلك ، الفراشة ، وهى تنبض بحديث روحها ، فتومض في روحى .

نعم ، غمة أشياء داخل الكاتب العربى وخارجه تجعله يحجم كمية من التابوهات — المحرمات — المنهوات ، لا أظن أن كاتباً في الدنيا يجابهها . وعلى سبيل المثال أذكر أن مكانا عربيا للنشر كان يدعو الكتاب اليه بشرط طاعة عدة لأوامر : لا جنس (وكان الجنس عندهم يعنى أن تقول « وأمسك يدها » هذا جنس !) ، لا سياسة ، ولا خوض في أى موضوع « دينى » ، ولا ، ولا ، ولا ... وكثرت اللآءات حتى نسينا تفاصيلها فقد صارت لآء واحدة ضخمة داخل أرواحنا .

وهنا ممكن الخطر ، وحقيقة السجن الذى تتحرك داخل حدود أقصاه .
وهنا أيضا متبع الزيف والكذب .

فالتبوهات — المحرمات — المنوعات — كثر ، وعسكرها أكثر ، وسيف
المصادرة مسلولة . فإني لم يكن إلسيف كان الرجم بحجارة تهم شتى كالإباحية ،
والشيوعية ، وفي النهاية : التكفير .

مواضيع ، ومواضيع : محجور ، ومحظور ، على المكاتب العربى أن
يقتررب منها رغم أن الواقع العربى ، فى السر أو الجهر ، بلغ فيها ويعوم
ويغطس ويعبب بها .
أى والله .

لقد قيل أن قنباغ الضرامة ورداء الحشمة العربيين أصابا الأدب
الأسباني — والرومانش . (الأغنية الروائية) منه خاصة — بعدوى مقر الخيال
الذى لازم مرحلة الانحدار .

وقيل أن مطارق التزمت وسيوف ضيق الأثقى فى أيدي الجنود الأتراك
المعثانيين هى التى عاثت فسادا فى ذخائر عصر النهضة — « لأن التصوير
والتماثيل حرام » — فحطمت الرؤوس ، وقطعت الرقاب والأوصال ، وخلت
منها بقايا سائفة ، وخلت الأمهات . هناك عندما يردن تخويف أطفالهن ليسكتوا
.. يلقن للأطفال : « أسكت حتى لا يأتى التركى » .

كذا !

فهل يحجب التزمت — القريم — الادعاء فى أيامنا وجه ملاحم كان ينبغى
أن تولد ؟

وهل تقطع سيوف المعثانيين الجدد أوصال ورقاب فتاجات أدبية يحق
لها أن تنمو ملاحم ؟

هذا سجن — للكتاب الغرب — بشع .

أبشع ما يكون .

سجن تجعلنى أنتبه اليه حرية الفراشة الباهرة ، فأبيل أسائلها : وهى
سائلة : كيف منه الخروج بأفراشة ياخيرة الخروج ؟ لكنهنسا تنبض نبضة
بالجنح ، ولا تريم ، تقوم بلغة النبض السارى « هذا أمرك يا عربى » .
فأبطلها محتدرا : عربى نعم . لكن عربى يرفض أن يكون ماعزا كما كان يصف
بعضهم صاحبك شاربير ، فتنبض ثانية ، تقول : « لا بأس . الخروج من
السجن . سجنك . هذا مرجعه إليك وحدك أيها العربى » ونبضت كملسوعة .
تتذكر ، وتمتدردفة : « آ . آ . أيها العربى الذى يرفض أن يكون مأفرا » .

إنها حلقات في سلسلة واحدة

د/سميد اسماعيل على *

تدأعت بعض الذكريات التي طواها النسيان عبر سنوات طويلة بعد أن قرأت مقالتي الدكتور عبد العظيم أنيس والدكتور الطاهر مكي ، ودراسة فريدة النقاش في العدد السابع من « أدب ونقد » ، الصادر في سبتمبر ١٩٨٤ ..

لقد طلبت - طفلا - مرة ، بيضا آكله من جدتي ، فأجابتنى بان « البيضة عند الفرخة » والفرخة في العشبة ، والعشبة عايذة باب ، والباب عند النجار ، والنجار عايز مسنار ، والمسنار عند الحداد .. الخ » . وكانت هذه العبارة تقال أمامي كثيرا في مواقف أخرى ربما بصيغات مختلفة ، لكنني كنت دائما لا أعي ما المقصود بها ، إلا أن يكون نوعا من التهرب من أجابة الطلب ..

وبعد قراءة المقالات والدراسات الثلاثة ، من « في البيرسة تكسبون البداية » للدكتور مكي و « حول التبعية الثقافية والإعلامية » .. » ، للزبيدة النقاش ، و « البعد الثاني » للدكتور أنيس ، أدركت أن بمسطاء قريتنا كانوا يرددون « حكمة التاريخ » و « فلسفة التطور » دون أن ندري ، وبدون شهادات وملاحظات .. أنها نفس الحكمة التي عرفناها مؤخرا تحت اسم « الفكر المنظومي » أو منهج « تحليل النظم » ..

إن أي جزئية من جزئيات الحياة الاجتماعية لا تتحرك منعزلة من غيرها ، وإنما تنظم في مجموعات تصغر أو تكبر حسب مقتضى الحال ، وهذه وتلك تنظم في مجموعات أخرى أكبر .. وهكذا بحيث يستحيل

* استاذ أصول التربية بكلية التربية - جامعة عين شمس .

تفسير أى منها دون ادراكها فى هذا الاطار الشبكى أو التكوين المنطوى،
ودون وعى بأن الجزئية التى توجد أمامنا انما هى وغيرها أجزاء من قضية
واحدة أكبر .

ومن هنا نفى رأى ، ان الحديث عما اصاب دور المدرسة فى التثقيف
العام ، وما يجب أن تقوم به ، والحديث عن افتقاد حرية الفكر كجهد هام
فى أزمة الكتاب المصرى الحالية انما يمثل ثلاث حلقات فى سلسلة واحدة ،
بل هناك احتمال كبير فى أن تكون هذه الموضوعات الثلاثة قضية واحدة ،
لكنها متعددة الزوايا ، مختلفة المداخل ، فافتقاد حرية الرأى ، يؤدى الى
التبعية ، والتبعية تؤدى الى واد حرية الرأى ، وضعف المدرسة لا بد
أن يؤدى الى ضعف القدرة على ابداء الرأى ، وبالتالي الى التبعية ،
والتبعية ، من المؤكد انها تضعف قدرة المدرسة .. وهذا وذاك انما هو
نتائج حتمية لضعف وتهرؤ البنية الأساسية للمجتمع .

ومع ذلك ، وحتى يكون النقاش محددا ، نسوف نبدأ من المدرسة ،
واضعين فى الاعتبار ما أشرنا اليه فى الفقرات السابقة .

ان الدور الذى تلعبه المدرسة فى الوقت الحالى ، يتجه الى ما يمكن
تسميته بـ (ثقافة الذاكرة) وليس (ثقافة الابداع) . وثقافة الذاكرة
تقوم على الحفظ والاستظهار ، ومعارها هو التقليد ، أما ثقافة الابداع ،
فتقوم على الجدل والحوار ، ومعارها هو الابتكار . الثقافة الاولى
تؤدى الى الجمود ، بل الى التدهور ، لأنك اذ تقلد تقليدا اعمى ، فلا بد
أن تجيء نسخة أقل من الاصل ، ومن سيجيء بعدك نفس الشيء ، أما
ثقافة الابداع ، فانها تؤدى الى التطور والتقدم لأن يومك لا بد أن يجيء
افضل من أمسك ، وغدك لا بد أن يكون احسن من يومك .

الأولى ، يسير الفكر فيها فى خط واحد ، من المرسل الى المستقبل ،
ومن هنا فقد يحدث تراكم ، لكن لا يحدث نمو غالبا ، أما الثانية ، فالفكر
ربما يبدأ من المرسل ويذهب الى المستقبل ، لكنه يرتد مرة أخرى الى
المرسل فى حركة « تغذية راجعة » ، ومن هنا يحدث النمو المطلوب
والتقدم المنشود .

ان الطلاب فى مدارسنا يمسون بأيديهم (كتابا) واحدا فى كل
مقرر لا يهم فهمهم لما فيه ، وانما المهم هو ان يستطيعوا أن يكرروه

حفظا وتسميها ، اذا سئلوا ، لأن (الامتحانات) لدينا بصورتها وفلسفتها الحالية لابد أن تؤدي الى ذلك . ان الامتحانات عادة هي (وسيلة) نكتشف بها أوجه الخطأ والصواب في مسيرة العملية التعليمية بكل أبعادها حتى يمكن محو الأخطاء وتدعيم أوجه الصواب ، ومن ثم يحدث نمو لشخصية التلميذ ، بل يحدث نمو لكل المشتركين في العملية التعليمية من معلمين واداريين ، لكنها أصبحت الآن (غاية) في حد ذاتها بحيث أصبحت تكيف كل جوانب العمل التربوي حتى يكون دائما في خدمة الامتحان الذي يسمى فقط الى (قياس) مدى (معرفة) الطلاب للمعلومات الواردة في الكتاب المقرر ، ونكاد أن نقول ، بل ان حياتنا العلمية والاسرية ، وخاصة في الشهور الأخيرة من العام الدراسي ، أصبحت هي الأخرى تسير منقادا لخدمة هذا (البعـبـع) الرهيب .

والذي يشاهد البرامج التعليمية في التلفزيون المصري في الشهور الأخيرة ، نجده يركز على الموضوعات والنقاط التي تجيء في الامتحانات عادة ، ولا يتورع صاحب البرنامج عن أن يصرح بذلك معتقدا أنه يؤدي (خدمة جليلة) للطلاب ، ويشد انتباه التلاميذ الى هذه الفلسفة وكما ارتبط شرحه بالامتحان ، كلما كان ذلك معيارا لنجاحه كمعلم . بل ان المدارس تسرع الى إيقاف عدد من المواد التي يسمونها (غير أساسية) ، مثل التربية الفنية والزراعية والرياضية وغيرها مما يعتبره العلم التربوي (التربية الأساسية) ليتفرغ الطلاب والمعلمون الى (المواد الأساسية) التي تدخل في الامتحان .

وتجيء الأسئلة في صورة (اشرح) و (أذكر ما تعرفه عن) و (بين) ، وعندما أدموا تطوير الامتحانات بما يسمى (الامتحانات الموضوعية) لم تخرج هي الأخرى عن هدف قياس الكم المحفوظ ، اذ هي غالبا ما تدور حول صيغ مثل : (اكمل) و (زواج) و (ضع خطأ) وما الى ذلك ، ومن الملاحظ أننا أحيانا ما نسمي هذا النوع من الامتحانات بأنها (الطريقة الأمريكية) . وبهذا تتحول الكتب المدرسية الى (كتب مقدسة) لا تقبل احتمال الصواب والخطأ بل لابد من التسليم بما فيها .

ومن هنا فان المدرس لا يحال ولا يستنبط ويستنتج ، وإنما يكرر ما جاء في الكتاب ، والجهد الوحيد الذي يفعله هو أن (يشرح) ، والشرح يقف عند حد إعادة الصياغة اللفظية وضرب الأمثلة ، أما ادراك العلاقات ، أما النقد والتعليق ، فهذا ينظر اليه على أنه نوع من الترفيع التعليمي لا مبرر له ولا حاجة الى أبناء الدول الفقيرة اليه ، وبالتالي فان الطالب يجد نفسه مضطرا الى الحفظ ، وبصورة سيئة تجعله يقتصر حتى في

ذلك ، على (المهم) فقط والمهم دائما هو (القواعد) و (القوانين) و (النتائج النهائية) ، أما الحثيات والخطوات المؤدية ، فهي في خبر كان .

تروج في سوق الكتب ، نوعية مدمرة من الكتب المدرسية التي تسمى (الكتب الخارجية) لا يؤلفها أصحابها أصلا ، وإنما يعيدون عرض ما يوجد في كتب الوزارة بصورة مركزة ، هي نوع مما اصطلاح في الوسط التعليمي بـ (البرشام) في صورة علنية قانونية ، لأن الزبائن ليسوا أسوياء وإنما هم مرضى يحتاجون الى العلاج ، أو بمعنى أصح ، هم أصلا أسوياء ، ولكنهم أصيبوا بمرض التعليم . . ليس التعليم عندهم يكون بهذه الصورة مرضا ؟!

إن أصحاب هذه الكتب يعرفون لعبة الامتحانات ، فهم عادة من المدرسين الأوائل أو الموجهين الذين تدرسوا عليها ، فيهرع الطلاب الى تلك الكتب ، يسبقهم المعلمون ، و (تهور) كتب الدولة التي أنفقت عليها الملايين ، وتعرف هذه الكتب طريقها الى باعة اللب والفرس والطعمية ، فهل يعد ذلك إعلانا بأن مستوى التعليم وصل في هذه الكتب الى أن تقف وظيفتها عند حد أن تكون مجرد (قرايطيس) نحمل فيها اللب والسوداني والطعمية والترمس ؟!

بهذه الكيفية ، يشعر الطالب بأن قراءة كتاب آخر لن يمتحن فيه ، إنما هو مضية للوقت ، خاصة وأن تفهيمه التعليمية تعتمد على (الكتب الخارجية) . أن التعليم لو كان يدور في مناخ يقوم على الحوار والنقاش والنقد والتخليل والتعليل ، واشراك الطالب في الحصول على المادة العلمية . . . ولو كانت أسئلة الامتحانات تقيس مهارات التفكير ، من الربط وإدراك العلاقات ، والفهم وما الى ذلك ، فسوف يجد الطالب أن هناك ضرورة لأن يقرأ أكثر وأكثر ، وأن يبدى له لمصادر معرفية أخرى غير الكتاب المقرر .

وهكذا يساعد التعليم على إضعاف إلهي لدى التلميذ لا الى نموه باقتدار ممارسة حق النقد وإبداء وجهة النظر الخاصة ، وذلك منذ أن يخطو سنواته الأولى ، ويستمر على ذلك النهج مع الأسف الشديد في الوقت الحالي الى أن يخرج من الجامعة فتكون النتيجة ذات خطرين :

أولهما : أن المواطن المتعلم لا يحسن ممارسة حرية الفكر لأنه لم يتدرب عليها طوال سنى دراسته ، ويتيح الفرصة بذلك لإعداد الخرابة لهاجمتها ، وفي الكثير من الأحوال ، اتفاهها بكم كبير من الطيود بخبة (تنظيمها) . .

ثانيهما : انه لا يدرك تمامها خطورة الانتقادات على هذه الحرية ،
وصور ذلك الاعتماد فيقف موقفا سلبيا ، وفي أحسن الأحوال تقف
استجابته عند حد إبداء الاستياء اللفظي وبمصبغة الشفاه دون أن يسعى
إيجابيا في سبيل الحفاظ عليها ، ورد الاعتماد ولو بالقوة ، وبذلك تسهم
المدرسة مع الأسف الشديد في هدم هذا الركن أو البعد الثاني في مشكلة
الكتاب .

ان البعض ليخطئ حينما يظن أن هذه النقطة بالذات بعيدة عن
مسئولية المدرسة ، على أساس أنها ليست هي التي تصدر الكتاب أو
تتبع تداوله ، وأن هذه هي مسؤولية الدولة إذ أننا نردد هنا المثل الشعبي
المعروف : « قالوا لفرعون أيه فرمك ؟ قال : ملقيش اللي يردني » ،
ومن هنا تأتي أهمية الوعي لدى جواهر المواطنين ، وتلك مهمة أساسية
من مهام المدرسة ، مع ادراكنا لأثر الضغوط السياسية والاجتماعية
والاقتصادية على المدرسة في هذا الجانب .

ومن المؤكد أن المواطنين عندما يتشكلون في المدرسة
بعيدا عن حرية الرأي والجدل والنقاش ، وعندما
ينشئون على ثقافة الذاكرة لا على ثقافة الإبداع ، فإن
الطريق يكون ممهدا أحسن تهديد كي يقع المجتمع فريسة
تسلط مجتمعات أخرى ليس بالضرورة عن طريق القوة
العسكرية التي أصبحت وسيلة تقليدية مكشوفة ، وإنما
عن طريق ما هو أدهى وأمر ، عن طريق التبعية في أي
صورة من صورها سواء السياسية أو الثقافية أو
الاقتصادية ، وأن كانت كل واحدة من هذه الصور لابد أن
تؤدي إلى غيرها .

وفي هذه الحالة تحدث عملية « التنفيذ الراجعة »
... إذ تؤدي التبعية إلى امتصاص القدرة الذاتية
للمجتمع فينتجه إلى الاستهلاك أكثر من اتجاهه إلى الإنتاج،
وهو في استهلاكه يسير وفقا لنمط القوة التي يقيمها ، أي
بما يؤدي إلى نبوها هي وإضعافه هو ، فيقع في حبال
الديون الخارجية التي تزيد ضعفا على ضعف ، فتتدهور
قدرته على تمويل التعليم ، فيقل بناء المدارس وتتكدس
الفصول ويقل تجهيزها بالأجهزة التعليمية اللازمة ، ويلتهم
التضخم مرتبات المعلمين فيسرعون إلى (تنشيط) الدروس
الخصوصية التي لا تبقى دقيقة واحدة لا بالنسبة اليهم
ولا بالنسبة للتلاميذ كي يقرعوا، فينحدر مستوى التعليم أكثر
فكثير ، ... وتدور نفس الدائرة في هذا الطريق
الجهنمي ..

وأنا لا أزعج أئني قد أحطت بذلك بهذه الظواهر من كل جوانبها ،
فالتقصية أعقد من أن يحيط بها مقال واحد أو دراسة واحدة ، فهناك
الكثير من الجوانب الأخرى التي لم يسمح المقام بالانفاضة فيها ، فهناك
على سبيل المثال ، ذلك المستوى المتدنى لأعداد المعلم وخاصة معلمى
اللغة العربية الجدد منذ سنوات قليلة الذين أصبحوا - وهم بالآلاف -
لا يستطيعون أن يقرءوا فقرة واحدة من كتاب أو جريدة بدون خطأ .

وهناك ذلك المستوى المتدنى للمحتوى الثقافى لكثير من البرامج
الإعلامية مما يعود المواطن على الانتاج الهزيل فلا يقبل على الجيد ،
فيبور وينصرف عنه الناس ، ويمثل بذلك (مصلا مضادا) ، إذا صحح
هذا التعبير لأمسأد أى جهد تقوم به المدرسة من أجل تثقيف طلابها ..

وهناك بطبيعة الحال ضغوط المعيشة القاسية على الطلاب والمعلمين ،
فيجد الواحد منهم نفسه أمام خيارين عندما يقع في يده قدر من القروش
المعدودات : هل يشتري لقمة الخبز لم يكتبها ؟

وهناك .. وهناك .. الخ .

ومن العجيب أنه منذ شهور قليلة ، طلب السيد رئيس الجمهورية
ضرورة الإسراع بحل مشكلة الكتاب ، ونشطت بالفعل مختلف الأجهزة ،
وفاضت أئهر الصحف والمجلات بالمقالات وكذلك التحقيقات الصحفية ،
ولكننا ، مع الأسف سمعنا جمعة ولم نر طحنا .. مع أن السيد رئيس
الجمهورية قد حدد مهلة ثلاثة أشهر ، وفيما أظن ، فإن الأشهر الثلاثة
قد فأت موعدها وفقا للتقويم الميلادى الذى نسير عليه ؟!

حوار مع الدكتور محمد برادة

أجرته : سهام بيومي

استطاعت الحركة الأدبية في المغرب العربي خلال السنوات الماضية ان تقدم وجها مميذا في حركة الابداع العربي مواكب للتطورات التي شهدتها الاقطار العربية وان تحصل الكثير من ملامحها من هموم وابداعات واشكاليات فنية، كما استطاعت في نفس الوقت ان تعبر عن مسارها من خلال تجربة مميزة في تعاملها مع الواقع حيث تحاول التيارات الأدبية الجديدة ان تشق طريقها وسط ظروفها الصعبة .

وفي حديث مع د. برادة كانت المجادلة لطرح العديد من التساؤلات حول الحركة الأدبية في المغرب .

ود. برادة يعتبر واحدا من ابرز المثقفين العرب الذين ساهموا بدور كبير في الحركة الأدبية داخل المغرب وخارجه وهو يشغل منصب استاذ الادب الحديث بجامعة الرباط ورأس اتحاد الكتاب المغاربة لعدة دورات كما قدم كتابا هاما عن د. مندور وتنظيم النقد العربي ، كما يتولى الاشراف على مجلة آفاق التي تصدر عن الاتحاد .

✽ كان انشاء اتحاد الكتاب المغاربة ملازما لتطورات شهدتها الحركة الأدبية خلال سنوات الستينيات ، فكيف عبرت الصيغة التي تم بها انشاء الاتحاد عن هذه التطورات ؟ .

✻ تاريخيا تعتبر الحركة الادبية في المغرب حديثة السن اعتبارا من نهاية الخمسينيات مع تبلور أشكال وأجناس تعبيرية جديدة في القصة والتصعيد المسرحية التي جاءت في أعقاب الاستقلال السياسي عام ٥٩ ، وكانت هناك مرحلة اقتباس قبل بداية النضج والبحث عن أشكال مميزة بالانتماء الى المكون العام المرتبط بالسياق السياسي ومكون آخر يتميز في علاقتنا بالثقافة الغربية والتأثر بالثقافة الفرنسية خلال فترة الحماية .

نتيجة لكل ذلك ظلت التجارب الغربية الأولى مشدودة الى الهواجس القومية والايديولوجية واخذت القضايا المرتبطة بعلاقة الادب بالحياة والالتزام في الشرق العربي عندنا حيزا كبيرا واثرت بأشكال مخنفة في توجهات أدباء المغرب .

في هذا السياق انشأ الاتحاد عام ٦١ وكان يتطلع الى تحقيق اهداف مستعجلة تتمثل في تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية والتركيز عن دور الثقافة في بناء المجتمع ، وتم انشاء بمبادرة من فضائل المثقفين الذين يمثلون اتجاهات مختلفة واتخذ خطأ وطنيا تقدما بشكل عام ، فنفشا مستقلا عن وصاية الدولة الامر الذي اتاح له مجالا للتحرر والانتقاد والمبادرة لطرح القضايا التي تشكل أهمية أساسية ، أي استطاع ان يصبح مرصدا لالتقاط الأسئلة وتنظيم اللقاءات وأن يتيح الفرص للأدباء والمفكرين للنحاور فيما بينهم والاتصال بالجمهور من الشباب والطلبة وأن يتوازن مع تطورات الانجازات الأدبية ويمكس خطوات التغيير كما يعكس مظاهر الصراع الثقافي والأدبي .

✻ وكيف تم تناول قضية التعريب من خلال هذا السياق ؟

✻ بالنسبة لموضوع التعريب فالاتحاد لا يتبنى وجهة نظر وحيدة يحاول فرضها على الكتاب ولكنه يفتح الباب أمام كل الاطروحات والأفكار لتناقش ، وعرفت الثقافة المغربية مشكلة البحث عن خصوصية مميزة بين الحداثة والاصالة كما طرحت في باقي الاقطار الأخرى ، ، لكن ذلك كان يتم عبر مناقشة الانتاج الأدبي ومن خلال الندوات حول بعض المشاكل مثل التعريب والازدواجية ، الى جانب القضايا الأخرى التي تؤرق بالالمبدعين ، أي أن الاتحاد كان يريد أن يكون متقن ومصدر .

✻ هناك بعض التيارات السلفية التي تحاول دائما ربط قضية التعريب بدعواها ، ألم يشكل ذلك مشكلة أمام الاتحاد ؟

✽ بالنسبة للسلفية نهى تأخذ مجسالا يتعدى المجال الثقافي الى السياسى وهى ترتبط أكثر باتجاه سياسى ، وكان لدينا الوعى للتفريق بين التعريب والسلفية ، وبعد ٦٧ وجدنا انفسنا ككتفتين فى المغرب وجهما لوجه امام المشاكل التى واجهتها مصر وامام خلاصة النقاط كلها وانه لا داعى ان نميش نفس المراحل ، لكن فى النهاية كان هناك وعى بأن الطريق العميق لابد ان يمر عبر العمل الثقافى واعطاؤه مكانة اساسية لتعميق الوعى وتجديد الروح الانتقالية ، وان الكثير من المشاكل مرتبطة بالخطر السياسى الذى يعوق تغيير البنىات وافتتاح المجال للفكر الحديث

✽ هل يعنى هذا ان هناك مهمات جديدة تابورت فى مسار الاتحاد ؟

✽ ما بعد ٦٧ بدأت مرحلة اعادة النظر ، وتجلت عندنا فى شكل مجلات وندوات توافقت مع الغليان ، فالأدب ليس مجرد تكرار لخطب سياسية ، وان علاقتنا بالمغرب ليست احتذاء أو اقتباس لناهج وانما نبداً فهمه فى محيطه وتسبيته لايجاد ادب وفكر مغربى عربى متبيزين ، والمرحلة الثانية انجزت فى الثقافة المغربية حيث لا تتوافر على تقاليد كثيرة تعوق حركتها وايضا بالتواصل مع الثقافة المغربية من خلال تدعيم التعليم الجامعى مما اتاح التوجه النظرى والايديولوجى بكيفية اكثر .

وفى السنوات الاخيرة يولى الكتاب والنقاد اهتماما بالجوانب الجبالية استنادا الى ان تاسيس الادب يستلزم وعيا نظريا بمعاملات الادب ومشاكله .

✽ وكيف انعكست تلك المفاهيم فى كتابات الاجيال الجديدة من الادباء المغاربة ، وما هى العناصر الاساسية فى مكونات الابداع الجديد ؟

✽ منذ السبعينيات يمكننا ان نتحدث عن بدايات اخرى للادب المغربى تخرج من خوف الاقتباس والتأثر الى مستوى ابداع يستبد مكوناته وعناصره من التربة المغربية تاريخا ومجتمعاً وطقوساً : من ادماج كل هذه العناصر متخذة شكل التجريب ، وتظل النماذج الجديدة منه محدودة وايضا محدودة الانتشار ، غير ان اتساع التعليم الجامعى وادخال المفاهيم اليه مع تدريس نماذج الادب الحديث — وكما سبقنا الى ذلك فى المغرب — كل ذلك ساعد على تجاوب الناس مع الانتاج الجديد حيث كانت هذه العمليات مصحوبة دائماً بمناقشات هذه الاشكال وتطويرها ، وهكذا يمكننا اليوم أن نتحدث عن طرائق فى التعبير فى الشعر

المغربي عند عبد الله راجح وأحمد البدوي ومحمد الأشعري ومحمد عزيز الحسيني وأحمد السبيح وعبد اللطيف اللعبي كما يمكن أن نتحدث في القصة عن كتابات محمد زقزاف وأحمد بوزفور ومصطفى المسناوي وأدريس الخدري .

*** أين تقف الآن الحركة الأدبية في المغرب من الحركة الأدبية في العالم العربي وما هي الملامح العامة التي تربطها بالإبداع العربي بشكل عام ؟**

*** بالتأكيد هناك عناصر مشتركة بين كتاب المغرب وكتاب العالم العربي فتتبل في نوع التجديد في الأدوات والأشكال والمضامين وتجاوز علاقة التقديس للغة والموجودات بصفة عامة .**

ولكن في نفس الوقت هناك استقشعارا لتجسيد ما يمثل خصوصية المغرب سواء في مكوناته العميقة وأشكالها الحاضر الراهن وانعكس ذلك من خلال توظيف أجزاء من التراث البربري والعربي والاستعمال الكثير من الكلمات والتراكيب الدارجة باعتبارها أساسية ، وهذا الاستخدام يبرز تعدد اللغات الاجتماعية وتشابكها وعلاقتها الصراعية بحيث لا يكون النص الذي يكشف التناقض والتمزق والتوزع موحدا ويظل الأنسب المغربي مشدودا الى البحث عن صيغ أكثر فاعلية وقدرة لاستيعاب الواقع المعقد الذي يعطينا إحساسا بأنه متقدم دوماً عن الانتاج الأدبي .

وكل هذا نجده في الشعر والقصة والرواية كما نجد اتجاهها متطرقا في التجديد يتبل في محاولة تخطي حدود الأجناس الأدبية ودمجها في نفس الوقت (عند أحمد المديني مثلا) لكن هذا الاتجاه وسع الشقة مع القراء خاصة وأن الهم السياسي يظل حاضرا وموجها للعملية الثقافية في مجملها .

هذه الملاحظات السابقة هي ما يمكن أن نطلق عليه بالأدب المغربي الحديث والذي يظل أدبا محدودا بالكُم بالإضافة الى صعوبة الشروط المرافقة لانتاجه ومحاصرته من جانب الدولة .

*** إذا عُدنا بعض الأسماء التي تمثل علامات بارزة في الأدب المغربي الحديث فمن هم ؟**

*** التراكم يعتبر عملا أساسيا في الأدب المغربي وإن كان لم يعط ثماره بعد لغلبة طابع التجريب وهناك نصوص أكثر منها أسماء .**

ولقد كان كتاب محمد شكري « الخبز الحافي » من سيرته الذاتية تجربة مفيدة للغة لكاتب عاش الواقعي وتجارته وليس مصورا فوتوغرافيا له وهذا السياق الذي تم به تناوله هو الذي أحدث النجاح والصدى له فقد نفذت جميع طبعاته وقد طبع ٤ مرات كل مرة ٥ آلاف نسخة مع ملاحظة أن الكتاب الجيد في المغرب يوزع في المتوسط من ٣ الى ٤ آلاف نسخة .

*** نعود مرة ثانية الى تجربة الاتحاد ، كيف احتفظ الاتحاد بهذا الشكل الديمقراطي في التعامل بين اعضاءه الذين يمثلون تيارات مختلفة في اطار نظام سياسي محافظ خاصة في استجابته لتطورات الواقع ، وما هو موقف السلطة منه ؟**

*** اتخذ المجتمع المغربي بعد الاستقلال مسارا يتجه الى تكريس قيم تقليدية محافظة والى تهيش ما يمثل روح التجديد والابتكار والمغامرة الفكرية ، واختارت الدولة صيغة انتقائية حاولت فيها الجمع بين اختبارات ليبرالية مزيفة وظلفية ايدولوجية دينية رجعية الى سدد الابواب امام القوى الحية المثلة لنزوعات التحرر والتغيير مما انعكس في انقسام الدولة عن المجتمع المدني ، بما دفع فئات المثقفين الواعين الى التعبير عن انفسهم خارج اطار الدولة .**

لذلك فمعظم الابداعات بما فيها المنتمية الى الجامعة هي في العمق انتاجات حديثة قائمة على النقد وعلى تجاوز الفكر التقليدي ، والاتحاد يكتسب قوة من طبيعة تواجهه من حيوية العطاء الثقافي في المغرب داخل نظام له ايدولوجية محافظة ، فهذه التيارات تواجدت ضمن تيارات النضال السياسي التقدمي بصفة عامة ، وهذا ايضا ما يفسر ظهور عدد من المجالات بتحويلات خاصة من الشباب بجهود ذاتية وبدون اى مساعدة .

ولقد جاست أحداث يناير ٨٤ الاخيرة لتذكر أن تحليلات النظام لا تأخذ في الاعتبار المفهوم العميق للتغير الثقافي والحضاري ، فكان رد فعلها امام أزمة الاقتصاد والمجتمع وتفجراتها في يناير هو توقيف المجالات الثقافية التي استطاعت ان تثبت وجودها وانتاجها داخل المغرب وخارجه وحي مجالات : الجسور ، البديل ، الثقافة الجديدة ، الزمان المشري ، البديل ، وهذا يعنى أن الهامش الثقافي الحيوى الذي كان المغرب يتميز به من خلال ما يسمى بتجربة الديمقراطية المغربية هو في طريقه للزوال ليصبح المغرب متساويا مع بقية الاقطار العربية في اللاديمقراطية ولطغيان الصوت الواحد .

✽ رغم ديمقراطية تجربة الاتحاد فلم تستطع إيجاد المقومات والضمانات اللازمة لاستمراريتها في مواجهة النظام ، فهل لابد أن يمر العمل الثقافي عبر العمل السياسي ؟

✽ بطبيعة الحال هناك تعامل جدلى بين ازدهار ثقافة تغيرية وبين العمل السياسي ، فالوضع الراهن يجعل العمل السياسي مقتصرًا أو في حالة انتظار لتحقيق الديمقراطية ، ويتأثر العمل الثقافي بدوره ويصبح في موقف دفاعي ، واتحاد الأدباء من الفئات الأساسية النشطة التي كانت تتجه على مستوى الانتاج الى التجديد ومن ثم نهى تعتبر التضال داخل الاتحاد شرطًا أساسيًا لتأسيس أدب مغربي حديث .

ومع ذلك لا يمكن اغفال البذور التي بذرت في مجال الثقافة والأدب والتي تتوفر في حد منها على إمكانيات المقاومة والازدهار .

لقد انسحبنا من الاتحاد عندما أخذ طابعًا رسميًا عام ٦٣ ثم عدنا اليه في عام ٦٧ بعد اختيار عبد الكريم غلاب رئيسًا له من خلال صيغة تحاليفية ومن خلال هذه الصيغة صارت التطورات داخل الاتحاد وهناك تشبث بأن الاتحاد يجب أن يظل كذلك .

✽ شهدت السنوات الأخيرة اهتمامًا واسعا بحركة النقد في الأدب العربي وتتنوع في تناول المناهج وتباين في وجهات النظر من قبل النقاد بدرجة أصبح من العسير معها توصيلها للمتلقى الى القارئ ، فما هو تفسيركم لهذا الاهتمام وماذا يضيف ذلك الى مهمة الناقد ؟

✽ هناك منطلق يمكن أن نرجع رد فعله الى اعتبار النصوص الأدبية مجرد تكرار للخطاب السياسي أو الأيديولوجي ، ومن ثم فإن الاهتمام بمناهج نقدية حديثة تعتبر الأعمال الأدبية هامة في حد ذاتها تستطيع تحليل مكوناتها بما لا نجده في الخطب العامة ، وهو ما يفسر الاهتمام بالمنهج البنوي والنفسى والتكويني اعتبارًا أن الأعمال الأدبية لها علاقة معقدة بالأيديولوجية تتعدى الاستمساخ والتكريس الى النقد مما يشكل عبر جدلية الفردى والاجتمعى وهذا الاهتمام يعكس ايضا التحول الذى طرأ على مفهوم الأدب وهو تحول رغم جميع علاقته يظل إيجابيا لأنه يسهم في تحرير الأدب من التبعية المطلقة للخطاب السياسى .

والمنهج لا يحل المشكلة ولكنه جزء من الموضوع وهى علاقة اكتشاف وتشديد عبر الأسئلة التى يطرحها الناقد ، واعتقد أننا لم نتجنى من معرفة أصول هذه المناهج وسلبية استعمالها يقتضى منا الاهتمام

بتحليل النصوص في حد ذاتها مع عدم اغفال الدلالات المتباينة في سياقها العام وتعدد القراءات أيضا مطلوب وبذلك لن تظل غلاتنا بهذه المناهج تقديسية أو تعبيرية برجمانية .

واهتمامنا في المغرب يأتي لاثبات استقلالية النص الأدبي النسبية وهذا شرط في هذه المرحلة باعتبار النص الأدبي ينقض الأيديولوجية ولا يعيدها ، وهذا ما يفسر الوعي النظري الذي يتيح تفهم الخطوات التي تقطعها الأعمال الأدبية في سياقها وتبينها الحقيقية ولا تصبح مجرد تقديس أو اقتباس سطحي بل تها الظروف لاقامة علاقات التمثيل والاستيعاب للذات والمجتمع بكيفية أعمق .

وكل كاتب هو ناقد في نفس الوقت يقطر الحسانية سواء فيها هو جديد أو ظرفي أو فيها اكتسب صفة المركزية ، وهذا لا يعني أن النقد هو الذي يجدد ويطور الأدب ، بل تصبح الأعمال الإبداعية هي التي تفتح الطريق الجديد .

نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة

لمعين بسيسو

عرض : أحمد فضل شبلول

لا شك أن المحارب الإسرائيلي لا يمتد في حربه - مع العرب - على الوسائل المادية المؤلفة من القطع والمعدات العسكرية والالكترونية التي يحارب بها - اومن خلالها - فقط .. ان وراءه تقف اجهزة الاعلام الضخمة واجهزة الدعاية العملاقة لتبرر له كل ما يفعله ، ولتدفعه دفعا هائلا لكي يخوض غمار الحرب بكل ثقة وبكل ايمان بعدالة الذي يدافع عنه .

وفي مقدمة كتابه « نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة » الذي خرج عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (الهيئة المصرية العامة للكتاب حاليا) يتساءل « معين بسيسو » من الذي يساهم في تكوين عقلية ذلك العدو الذي نواجهه ، هل هم مهندسو الخطط التكتيكية الحربية او البرامج الاستراتيجية .. والذين قاتلوا النصر في ثلاث معارك وبالتالي ساهموا الى حد بعيد في كساء ذلك الهيكل العظمى للمحارب الإسرائيلي بلحم وشحم الانتصارات المتواصلة حتى أصبح بالنسبة اليهم ذلك القاتنون الشبه حتمى .. وكان أصبح قدر المحارب الإسرائيلي أن ينتصر على الدوام الأمر الذي دفع الى الامام بمفاهيم ما يعرف في دوائر الحرب الإسرائيلية بقساتون « الكراسه الزرقاء » .. والتي تعنى بالنسبة للمحارب الإسرائيلي ان لا متاريس بالنسبة له غير امواج البحر الأبيض المتوسط .. وان الهزيمة في معركة واحدة حتى ولو كانت في المجال التكتيكي ستسمره بالسفلى على امواج البحر .

ومن أجل هذا فقدره أن ينتصر ، وقدره أيضا أن يدور في حلقة مفرغة من الانتصارات حتى ولو لم تفرض هذه الانتصارات أن تضع دولة المنطقه تأثيرها على جواز السفر الإسرائيلي .

ويجب معين بيسو على تسأله السابق بقوله : لا شك أن المهندسين العسكريين الاسرائيليين قد ساهموا في تكوين عقلية المحارب الاسرائيلي ، ولا شك ايضا ان خبراء ومهندسي (الكمبيوتر) قد قلعوا هذا الدور أو ذلك في ربط الاسرائيلي بأرض — المستعمرة — وهو الذي كان — عبر مراحل التاريخ — غريبا عن المجتمع الزراعي وعن الاحساس بالأرض ، ولا شك ايضا — وللمرة الثالثة — ان هناك العديد من العوامل الاقتصادية والنفسية تضافرت جميعها لكي تصوغ لأول مرة في التاريخ معادلة الرجل أو المحارب الاسرائيلي وتربطه عضويًا وروحيا بذلك الكيان المتعل الذي أطلقوا عليه اسم « اسرائيل » .

ويضيف معين بيسو : غير أننا نرتكب خطأ فادحا وربما يكون قاتلا لو استقطنا العنصر الأدبي والفني من معادلة تكوين الرجل الاسرائيلي ، فلا يزال الشائع في دوائر المثقفين العرب العليا والوسطى والدنيا ان الأدب والفن الاسرائيلي يرتكران أساسا على أسس ديمائية ، وفي اتجاه تقديم وجه مزيف لاسرائيل ، وللمعالم ، وهو غير الوجه الذي تظهر به تحت الخوذة الفولاذية كلما مارست جريسة عدوان أو قامت باغتصاب قاتون دولي في الأرض المحتلة ، والذي يجب ان نفهمه ونعيه ان الواقع الموضوعي للأدب والفن الاسرائيلي لا يقوم كله على أسس ديمائية ولا يقوم كله — للمرة الثانية — على أساس السلعة التي تصنع خصيصا للتصدير الخارجى ، وبالتالي فالنظرة الأحادية للأدب الاسرائيلي للرواية والقصة والتصيدة واللوحة والفيلم لا يمكن ان يتخفى عنها الا تلك الجرذان أو القطط في احسن الأحوال والتي تدب فوق أرفف مكاتب المثقفين العرب .

ويقرر معين بيسو ان الأدب الاسرائيلي في صلب تكوينه يهدف أول ما يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلي ذلك الاحساس بالارتباط (بالوطن) بعد مئات السنين من التشريد واسوار الجيتو فالأدب الاسرائيلي في صلب تكوينه يهدف الى اعطاء المحارب الاسرائيلي تلك الفرحة التي يحس بها الانسان الذي (لم يكن) منتبها لأرض أو جنسية أو لغة عبر الدهور ، ثم أصبح ذلك المنتبى لأرض وجنسية ولغة . . والأدب الاسرائيلي — يتجه أول ما يتجه الى تقديم أدب وفن لمجتمع اسرائيلي كان اناسه يرتبطون تاريخيا ونفسيا بأداب وفنون المجتمعات المختلفة التي عاشوا فيها عبر القرون . . ولأول مرة يصبح لهم أدب خاص بهم . . لذا كانت هذه الدراسة عن الرواية الاسرائيلية المعاصرة — التي يقبول عنها صاحبها — ليست غير راية صفيحة تغرس على الطريق الطويل الذي يجب ان نسير عليه .

وبناء على ذلك يقوم معين بـسـيسـو باختـيسـار نماذج من الرواية الاسرائيلية في محاولة جادة وشائكة للاقترب أكثر وأكثر من الاسلاك المكهربة التي يقف خلفها العدو بـابـراج دباباته وقوات مدافعه وبروايات يائيل دايان وموشى شايير ويورام كاتيوك ، واهارون مجيد ويهودا اميهاى . الخ .

لقد كانت هذه الدعوة التي وجهها الشاعر الراحل معين بـمـيسـو لكتابتنا وأدبائنا سنة ١٩٧٠ للتعرف على أدب وفن العدو الاسرائيلي .. مهمل تحقق ما هدف اليه بـسـيسـو منذ ذلك التاريخ وحتى الآن ؟ لقد ظهرت اصوات كثيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ تنادى بشعار (اعرف عدوك) لانه لا ينبغي علينا أن نقاتل عدوا لا نعرف عنه شيئا .. وكما يعتقد معين بـسـيسـو فانه من حق القارئ العربى علينا جميعا أن نقدم له صورة صادقة وأمانة عن الذى يجرى في الغرفة السرية داخل الأرض المحتلة .. عن كل العوامل مجتمعة والتي تصنع عقل وروح ووجدان الرجل العدو الذى نواجهه ويواجهنا .

ولم يكن المقصود بشعار (اعرف عدوك) او بهذه الدعوة ، أن نعرف الحجم العسكري أو حجم المعدات والآلات وعدد الجيش .. وما الى ذلك فقط .. ولكن اعتقد أن هذه الدعوة تتجاوز الشؤون العسكرية لتصل الى نفسية المحارب نفسه ، بل ونفسية وتكوين الشخصية الاسرائيلية نفسها ، وهذه المعرفة لأخص خصائص هذه النفسية لا تأتى الا من خلال دراسة ما يقدم لهذه النفسية أو لهذه الشخصية من أدب وفن وصحافة وأعلام ، لقد كان علينا أن نتيح القدر الأكبر أمام طلابنا لأن يتعلموا اللغة العبرية لكي يترجموا لنا كل ما يكتبه هؤلاء الكتاب الاسرائيليون واليهود ويقدموا لنا الدراسات السيكولوجية عن هذا الأدب وايضا الدراسات التاريخية والدراسات الاجتماعية والدراسات المقارنة لهذا الأدب ولهذا الفن .

لقد فعل النظام الاسرائيلي هذا وترجم عن العربية عشرات الدواوين الشعرية وعشرات القصص وعشرات الروايات ومئات المقالات والقى الضوء على الفن العربى والأدب العربى قديمه وحديثه ، لكي يصل الى فهم أكثر وأدق للشخصية العربية المعاصرة التي يحاربها والتي يتعامل معها .

وليس من المعقول في شيء أن تهتم بهذه المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بـكـيـافـة الفن العربى وبما ينتجه من فكر وأدب وفن للوصول الى فهم نفسية الانسان العربى ، وفي نفس الوقت نهمل نحن كل ما يتم أو كل

ما يدور بداخلها بحجة أننا نرفض هذه الجولة الاسرائيلية أو أننا نرفض هذا الكيان الصهيوني أو أننا نتجاهل وجوده ، فما أسهل أن نرفض وما أسهل أن نتجاهل ، وما أسهل أن ندير ظهورنا لكل هذه الوسائل والأساليب التي يتم بلورتها داخل هذا الكيان ، وما أسهل ذلك بالفعل ، وما أسهل أن نتصادم معهم بالسلاح وبالعتاد العسكري وأن نقتصر عليهم عسكريا كما حدث في أكتوبر ١٩٧٣ ولكن الصعب .. الصعب .. هو الولوج الى هذا الكيان ومعرفة كيفية تفكيره وكيفية تعامله مع نفسه ومن أين يستمد معتقداته وأفكاره .. ؟ لقد توقع بعض المفكرين بأن الحرب القادمة مع اسرائيل لن تكون حربا بالسلاح والطائرات والدببات والصواريخ والقنابل ولكنها ستكون حربا فكرية وثقافية لذا فقد اهتمت المؤسسة العسكرية الاسرائيلية بتدمير مركز الدراسات الفلسطينية لأنها بتدمير هذا المركز انها تدمر نوعا من الثقافة العربية المعاصرة .. هذا هو الطريق الطويل الذي يتحدث عنه معين بسيسو في كتابه هذا ، والذي يؤكد على تاريخ صدور وهو عام (١٩٧٠) .. لقد مضت حتى الآن اربع عشرة سنة على صدور كتابه هذا .. لماذا حققنا من انجازات على هذا الطريق .. وماذا عرفنا من الاثيياء التي يجب أن نعرفها ، وماذا حققنا لانساننا العربي وماذا قدمنا له على طول هذا الطريق/الصراع ، أننا لو أردنا أن نقوم بدراسة مقارنة وسريعة بين أعمال الروائيين الاسرائيليين والقصاصين الفلسطينيين والعرب ، فانه كما يقول معين بسيسو (لا يوجد في مجال القصة أو الرواية العربية ما يمكن أن قول عنه انه قد ساهم في البناء الوجداني والروحي للانسان العربي الفلسطيني) .. ويضيف بسيسو « ان ما كتب عربيا عن الوجه الادبي لفلسطين المحتلة من هذا الروائي أو كاتب القصة العربي أو ذاك لا يخرج عن دائرة الكتابة (من الذاكرة) أو احتلاب خزع التاريخ العربي لفلسطين أو الريبورتاج المسرحي) .

ان هناك مقولة مشهورة لأحد فلاسفة اليونان القدماء تقول (تكلم حتى أراك) وأنا أقول (ترجم — أو أنقل — عن العبرية أو الانجليزية حتى نراهم) ولكننا عندئذ يجب أن نفرق بين ما هو يكتب لفرض الدعاية والإعلام والتضخيم والتجسيم وشحن الروح وبين ما هو مكتوب بالفعل ليعبر عن الواقع الاسرائيلي داخل الأرض المحتلة ليعبر بالفعل عن العلاقات داخل هذا الواقع ويعبر بالفعل عن الاحلام التي يحلم بها المحارب وغير المحارب ويعبر بالفعل عن النفسية الاسرائيلية ونظرتها للعالم من حولها وأخص بالذكر — أمريكا وروسيا والعرب — باعتبارهم «الطاور الثلاثة» التي تشكل الرؤية الاسرائيلية في تعاملها مع الواقع العالي ، وفي هذا يقول معين بسيسو « أننا لابد أن نجيب بتلك التجربة التي تتم وراء

الأسلاك الشائكة ، وفي سراديب المختبرات السرية والعننية داخل الأرض المحتلة ، حيث يتم صنع ذلك السلاح الذي اسمه (الكتاب) لأول مرة في التاريخ يقوم فريق من الأدباء والفكرين والفنانين بمحاولة صنع عقل جديد للكائن الاسرائيلي ولأول مرة في التاريخ ايضا يكتب هؤلاء الخبراء في مجال الأدب والفن على عملية غسل الدماغ الاسرائيلي رغم مرور اكثر من خمس قرن (وقت وضع هذا الكتاب) على قيام اسرائيل ، ومن شوائب الثقافة الأجنبية وتأليف تلك للطبعة الجديدة الخاصة التي اسمها « الاسرائيلي الجديد » .

اننا نستطيع أن نستخلص بعض النقاط من خلال هذه الدراسة التي قدمها لنا معين بسيسو في كتابه (نماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة) :

١ - في مقال للمعلق الأدبي اليهودي ل. ا. يودكين بمجلة (الجويش كرونكل) التي تصدر في لندن بالانجليزية يقول (حينما كان الأدب العبري يكتب من قبل الأوروبيين اليهود ، فلقد كان تعبيراً عن اهتمام اليهود الغربيين بهذا العالم المحدد . . والان تغير جوهر المسألة كلياً ، فلم يعد الأدب العبري يكتب في الخارج ، وانما أصبح يكتب في (اسرائيل) لقد صار يعبر عن نفسية (الأمة اليهودية) منجزاتها التاريخية ، وخلفيتها الايدلوجية ، مشاكلها الاجتماعية والثقافية وجغرافيتها أيضا .

٢ - ان الأدب العبري الاصيل لا يمكن أن يكتب خارج اسرائيل ، وان الأدب العبري يكتب اساساً وبشكل رئيسي لاعادة صياغة الشعب اليهودي صياغة روحية ونفسية .

٣ - ان الشخصية الروائية الاسرائيلية الحديثة تصرخ على الدوام مطلوبة بحضارة مبرية خالصة تتشكل وتنفرد وتقبلور في استقلال تام عن كل رواسب الحضارة الأجنبية الأخرى ، وتتم في الطلسار (الدولة الاسرائيلية) .

٤ - ان مشكلة « البطل الاسرائيلي المعاصر » - « البطل » من مواليد ١٩٤٨ - بالنسبة للرواية الاسرائيلية الجديدة هو رأس السونكي .

٥ - ان العنصرية جزء من التكوين الاساسي للرواية الاسرائيلية المعاصرة .

٦ - ان الصراع مع النازي يعتبر مضيعة لوقت الاسرائيلي ، وتزييقاً للجهود الاسرائيلي ، ولمهارة للاسرائيليين انفسهم وابعادهم عن العدو الرئيسي الواحد . الذي هو العرب .

٧ — لقد اعتبر نقاد مجلة (الجويش كرونكل) ان رواية « ليس من الآن .. ليس من هناك » ليهودا امياهو ذروة ما وصلت اليه الرواية الاسرائيلية القصيرة ، لان العدو النازي في هذه الرواية قد عثر عليه يفتسل بالماء والصابون ، ان الالماني الغربي الجديد قد اغسل وطهر نفسه من كل ادران النازية القديمة .. وان اسرائيل تستطيع الآن ان تصانح — بلا قنار في اليد — يد المائيا المغسولة من الدم .

٨ — ان التطهر يتم بالنسبة للشخصية الاسرائيلية حين يتم غسل الايدي في مياه نهر الأردن .

٩ — من خلال رواية « المذكرة » لهارون مجيد نجسد ان الرواية الاسرائيلية تدخل معترك الصراع بين الاجيال اليهودية حيث نجد ان الحفيد اليهودي يرفض اسلوب الحياة القديمة لليهود ماداموا يمارسون هذه الحياة فوق ارض غريبة ، والارض الغريبة بالنسبة لكاتب الرواية هي اية ارض خارج اسرائيل (فلسطين المحتلة) .

١٠ — ان ادب الأطفال لا يخلو أيضا من بث الفكر الاسرائيلي الصهيوني ، والذي يسميه معين بسيسو (ادب الحلوى المسبومة) فمن خلال رواية « العالم السحري لسارة وينجى » للروائية روث رازيل نجد ان ما يتقن الطفل الاسرائيلي هو ممارسة الجودو وان يتعلم الكلمات والرموز السرية وان يكون نموذجه الاعلى في الحياة هو طرزان او شمشون او موسى دايلان (او بيجين وشلرون) ..

هذه هي بعض النقاط العامة التي نستخلصها من دراسة معين بسيسو لنماذج من الرواية الاسرائيلية المعاصرة (١٩٧٠) . نرى الى اين وصلت الشخصية الاسرائيلية من خلال نماذج أخرى أكثر حداثة من هذه النماذج التي تحدث عنها بسيسو .. ؟ وإلى أين وصل وكيف تحول فكرها بعد اكتوبر ١٩٧٣ .. وكيف تفكر الآن بعد خروج المقاومة ؟ كيف تنظر الينا وقد انحدر بنا الحال العربي على هذا النحو الذي وصلنا اليه ؟ اننا في حاجة ماسة الى كتب أخرى من هذه النوعية التي تقدمها لنا معين بسيسو ليس في الرواية فقط ، ولكن في شتى مجالات الادب والفن والفكر .. وعلينا ان نكون على وعى تام بنوعية النماذج المنتقاة وعلينا ان نفرق بين الادب الرسمي الاسرائيلي الذي يعبر عن وجهة نظر احادية او وجهة نظر المؤسسة العسكرية وبين الادب الشعبي او الذي يعبر بالفعل عن فكر الرجل الاسرائيلي بعيدا عن التأثير الاعلامي والعسكري.

(SICK LITERATURE IN A SICK SOCIETY)
TROUSERED APES

القرود المشروول

أدب مريض في مجتمع مريض

تأليف : دنكان ويلجز (نيويورك : دار نشر دلتا ، ١٩٧٣)

د. منى أبو سنة

هذا الكتاب مؤلف بريطاني كتبه بعد أن قدم بحثاً عام ١٩٦٦ أمام مجموعة من أساتذة اللغة الإنجليزية الأمريكيين انتهى بحوار ساخن ولكنه كان خصباً ، إذ أدى إلى مزيد من التمسق للفكرة المحورية لهذا المفكر وهي أن الحضارة الغربية مشبعة في هذا العصر بالعنف والحيوانية ومهمة الأدب تغيير هذا الواقع المأساوى . ذلك أن الأدب في رأيه ليس مجرد مرآة للعصر وإنما هو مسئول عن أحداث التغيير . ولهذا يقول هذا المفكر : « أن بحثى في الأدب لا يتناول الجانب الجبالي وإنما يتناول الجانب الأخلاقي والاجتماعي للأدب وتأثيره على الحضارة » .

وتحول البحث إلى كتاب عن الأدب الحديث ، أدب دستوفسكى ولبيري كامى وجون أوزبورن وجسارى وبيكيت وسارتر ومجموعة أخرى من الكتاب المعاصرين لمعرفة ماذا يحدث حين يفقد الإنسان الرؤية الحقيقية .

وعنوان الكتاب « القرود المشروول » مقتبس من عبارة في كتاب الأديب البريطاني سي. أس. لويس « نحو الإنسان » (١٩٤٣) ، والمقصود به « البطل العصابى » أو « ضد البطل » وهو مصطلح

« للمتوحش النبيل » الذى تحدث عنه روسو منذ مائة عام ، أو انسان ما بعد الحضارة فى مقابل انسان من قبل الحضارة . والأدب المعاصر يعكس الأزمة الثقافية فى الحاضر من خلال شخصية «البطل المصابى» . فنحن نحيا فى عصر مضطرب ، وفيها مضى كنا نعتد فى مسارنا على فكرة التقدم ، أما الآن فنحن مهددون بحسب نووية وبالطوئ وانفجار سكانى وتفكك الشخصية بسبب التكنولوجيا والإيمان بالعلم . ونحن يتوقف الانسان عن رؤية المثل العليا فانه يقع فريسة لثلاثة أمراض : الجنس والعنف والجنون . وهذا ، من وجهة نظر المؤلف ، هو الطريق الذى تتجه اليه البشرية الآن .

ويستطرد مؤلف الكتاب الى أن العصر الذهبى الذى منه تتجه البشرية الى الانحدار هو القرن الثامن عشر ، عصر الكسندريوب وجون درايدن وجونسون وجين أوستن . بل ان بداية الانحلال لا تقف عند حد عصر التنوير وانما تمتد حتى عصر النهضة حيث أصبح الانسان مقياس الأشياء .

وثمة ثلاث ثورات فى ثلاث مجالات : ثورة سياسية (الثورة الفرنسية) أى ثورة على السلطة السياسية ، وثورة دينية أى ثورة على السلطة فى الدين ، وثورة أدبية . وكلها تقوم على رفض السلطة ورفض العقل والامتناع على الانفعال ، فشعار الثورة الفرنسية (الحرية - المساواة - الأخاء) شعار انفعال يتجه الى الجماهير . والثورة الدينية اتجهت الى الخلاص عن طريق الهداية الذاتية أو الشخصية . والثورة الأدبية تقوم فى الرومانسية وهى عبارة عن تقديس الخيال ورفض العقل . مثال وليم بليك الذى يعتقد أن العقل هو مصدر كل الشرور ، وجون كيتس الذى يرفض العقل ويتجه الى الأحاسيس ، ووليم ورزورث الذى يعترف الشعر بأنه « فيض من المشاعر » ، مجيهمهم ضد السلطة ومع العاطفة .

والإنفلام المعاصرة تروج لبطل وقع على هيئة قرد على نمط انسان هو معادل الانسان هوبز ، الانسان القنط .

ان عبادة ما هو بدائى ، وهى امتداد لفكرة « المتوحش البدائى » التى انتشرت فى القرن الثامن عشر ، هى احدى أعراض انحدار الحضارة الغريبيية ، ويسمىها المؤلف خريف الحضارة . ويستشهد بعد ذلك بدستوفيسكى باعتباره أول من استخدم لفظ « المضاد للبطل » فى كتابه « مذكرات من تحت الأرض » . وتنبأ فيه بالأزمة الثقافية الحالية . ويشير

المؤلف أيضا الى كل من شبنجلر (انحدار الغرب) وتوينبي (دراسة
في التاريخ) وفيلدر (في انتظار النهاية) وتريلنج (ما بعد الحضارة) ،
وكلمهم يرددون فكرة انحلال الحضارة الغربية .

أما فيما يتعلق بأدب القرن العشرين يرى المؤلف أنه في أحضان
العلمانية نشأت الوجودية الموحدة وتأسس مسرح العبث ، وكل منهما ينقصه
الايان بالله . وكما يدعو الى الانتحار الفلسفي والانتحار البدني
وهما الطريقتان المفتوحان أمام الانسان .

ولكن هل من سبيل للخروج من هذه الأزمة ؟

كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها أن تدفع الانسان
على أنه قد يرتدى سروالا أو أنه مجرد مجموعة أفعال منعكسة
كما يتصور سكينر . فكلها تصورات من شأنها أن تدفع الانسان
الى الاغتراب . والأدب الذي يروج لهذا التصور هو أدب هدم للبشرية
بينما البشرية تنشر الخلود ويستهيها الدوام .

لأذن من أدب مضاد ، أدب يهدف الى الخروج من الأزمة
الراهنة التي تواجه الحضارة الغربية ، أدب ينبذ العلم والعقلانية ويعتمد
على العقيدة والوجدان .

وفي رأينا أن هذه الرؤية دعوة الى الارتداد الى ما قبل عصر
النهضة ، أي الى القرون الوسطى ، عصر سيطرة رجال الدين والاقطاع .
أي دعوة الى تشويه كل من عصر الإصلاح الديني وعصر التنوير . أن عصر
الإصلاح الديني كان تحريرا للانسان من السلطة الدينية التي تزعم أنها
صوت الله ، فترهب العلماء والمفكرون والجماهير . وعصر التنوير ،
وهو امتداد للثورة الفرنسية التي جاءت كتتويج لهذا المسار ، أي
عصر الإصلاح الديني . وعصر التنوير ينشد تحرير العقل ، ليس فقط
من السلطة الدينية وإنما من كل سلطة ما عدا سلطة العقل .

والسؤال إذن : ما قوة هذه الدعوة ؟

قوتها تكمن في سيادتها على العقل الأوربي كحل للأزمة البرجوازية
المعاصرة بسبب وعي الطبقات المظلومة والمضطهدة . ولهذا فإن هذه
الدعوة تريد إحلال الفرد محل الجماهير بدعوى أنها تتحرك مدفوعة
بالعاطفة وليس بالعقل . وهي نفس الفكرة التي يرددها الفيلسوف
الاسباني أورتيجا أي جاسيت في كتابه « تمرد الجماهير » ويقول وليامز

هذا الكلام بينها هو في نفس الوقت يدعو الى نبذ العقل . وهذا التناقض الواضح في موقف المؤلف يعكس مخاوفه الشخصية ، اى انها مجرد استجابة ذاتية لموقف موضوعى . والموقف الموضوعى الذى يتجاهله وليامز يتلخص في أن عصر التنوير كان تمهيدا للثورة البرجوازية التى يرغب هو نفسه في انقاذها من الانهيار . كما أنه قد واكب هذه الدعوة الى التنوير تقدم علمى وتكنولوجى ، وان أزمة الحضارة الغربية الآن ليست في انها تجاوزت العصور الوسطى وانما في انها لا ترغب في تجاوز البرجوازية .

والدليل على أن المؤلف قد تجاهل كل هذه العوامل الموضوعية هو انه لا يعتقد أن انحسار الحضارة الغربية هو بداية لحضارة أخرى اشتراكية ، وانما بداية لفناء البشرية ، حيث أن نهاية البرجوازية في نظرة تعادل نهاية العالم .

وهذا الاتجاه نحو الارتداد الى الاصول الماضوية الذى يكشف عنه هذا الكتاب ، يعبر عن تيسار عالمى منتشر الآن . وهو في نهاية الامر اتجاه غير علمى وتحد لا منطقي لقوانين التطور .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخبيسي

النوع الأدبي — الشكل الأدبي

(اصل الكلمة غوتسي .)

وقد دخل هذا المصطلح في علم الادب بعد أن ظهر في فرنسا في القرن السادس عشر لتحديد الانجاس والاشكال الادبية التي اشار اليها ارسطو في كتابه المعروف : « فن الشعر » . وقد اثنى وطور هذا المفهوم كل من « بوالو » و « جوتشيد » وكذلك « سوماركواف » انطلاقا من مفاهيم ورؤى « الكلاسيكية » . وقد قام هيجل بدور كبير في تحديد مفهوم هذا المصطلح وحدوده ، وكذلك بليخانوف ، وبيلينسكي وبشكل خاص في مثاقله المعروفة « تقسيم الشعر الى اجناس واشكال » .

ويستخدم المصطلح في علم الادب المعاصر بعدة مفاهيم مختلفة . وينطلق بعض أساتذة

الادب من الاصل المشتق منه المصطلح ، فيقسمون الانجاس الادبية الى : الادب الروائي ، والشعر ، والدراما . ويعني بعض الاساتذة الآخرون بهذا المصطلح الاشكال الادبية التي ينقسم اليها الجنس الواحد ، فإذا اخذنا الادب الروائي فانه ينقسم لديهم الى (الرواية — القصة

الطويلة — القصة القصيرة) ، وهذا المفهوم هو الاكثر انتشارا في علم الادب المعاصر حاليا .

وبصرف النظر عن الاختلافات في تفسير المصطلح المحدد ، فان المقصود بالنوع الادبي هو وحدة البناء الفني التي تتكرر في الكثير من الإبداع الفني على امتداد تاريخ تطور الادب ، وهذه الوحدة مشروطة بالطريقة الخاصة التي تعكس بها الواقع ، وطابع علاقة الفنان

بذلك الواقع . فإذا اخذنا القصة القصيرة الكلاسيكية كمثال ، لوجدنا أنها تتمتع بوحدة بناء فني سواء عند تشيخوف أو موباسان ، وإن هذه الوحدة قد تكررت في تاريخ تطور الادب ، وأنها مشروطة بطريقة خاصة في عكس الواقع أي التقاط لحظة محددة ، لزمين محدود ، في مساحة محدودة .

هذا على حين أن مصطلح « النوع » (الجنس الادبي) يتمتع بسعة التعميم الاوسع ، فيه أنه أكثر استقرارا من الناحية التاريخية . ويمكن تتبع تقسيم الادب الى اجناس (الادب الروائي ، الشعر ، الدراما) منذ أقدم المصور ، وهذا التقسيم نابع من تعدد حالات النشاط الانساني ، ومن ثم تعدد أشكال التعبير عن ذلك النشاط : فمن ناحية

سنجد أن الأدب الروائي يغطي حالة الإنسان وهو يتفاعل مع الآخرين ، وهو في قلب الأحداث ويجري التعقيدات المختلفة للحياة ، أي أن الأدب الروائي يقوم في هذه الحالة بالتعبير عن حالة الإنسان موضوعيا ، باعتباره جزءا من كل عام .

أما حينما يتعلق الأمر بالعاناة الخاصة بالإنسان ، وعذابه الخاص فإن الشعر يصبح الجنس الأدبي الذي يعبر عنه في هذه الحالة ، باعتباره « ذات » . وأخيرا تنصدي الدراما للتعبير عن الإنسان مندبا يكون في حالة « حركة » وفي قلب صدام محدد . وتعود مادة التعبير المعطاة في الواقع إلى اختيار الوسائل الفنية الملائمة لها .

ولا يوجد الجنس الأدبي قائما بذاته ، لكنه يظهر فقط ويتحقق في الإشكال الأدبي . فإذا أخذنا الدراما كجنس أدبي سنجد أنها تتحقق فقط عبر أشكالها الثلاثة (الكوميديا - التراجيديا - الدراما) ، وإذا كانت الأجناس الأدبية لا تتجاوز تلك الأجناس الثلاثة التي أشرنا إليها من قبل (الأدب الروائي - الشعر - الدراما) ، فإن الإشكال الأدبي المتفرعين كل جنس كثيرة ومتعددة ، بملاحظة أن مصطلح الشكل الأدبي أقل اتساعا من الجنس الاصل . وعلى سبيل المثال يشتمل الأدب الروائي كجنس

على وفرة من الإشكال الأدبية: الملحمة ، الأسطورة ، الرواية ، القصة الطويلة ، القصة القصيرة ، الطوائف والنكت ، الخواطر الأدبية ، الأمثلة والحكم .. الخ . ويشتمل الشعر كجنس أدبي على أشكال كثيرة : الشعر الهجائي ، شعر الرثاء ، وشعر المديح ، وقصائد المناسبات ، والشعر العاطفي ، وشعر التأملات ، وشعر الطبيعة ، وقصائد التروبادور التي تراقفها الموسيقى ، وقصائد الإعراس ، والنشيد ، والأغنية (بملاحظة أن الأغنية الأوربية ترتقي في كثير من الأحيان إلى مستوى الشعر ، أما عندنا فإن الوضع مختلف ، باستثناء بعض الأغاني التي تعتمد على القصيدة) .

أن طابع التعبير عن الواقع والحياة ومدى تعقد هذا التعبير هو العامل الأساسي في تقسيم الأدب الروائي إلى أشكال أدبية ، وعلى سبيل المثال فإن موضوع الملحمة هو الحدث أو مجموعة الأحداث الكبرى التي يعنى بها عموم الشعب ، بينما أن المشاهد المستقلة هي موضوع القصة القصيرة ، في الشعر سنجد أن السامع الرئيسي في تقسيم الشعر كجنس أدبي إلى أشكال هو خاصية الشعور بإحساسه ، فالنشيد هو شكل مشاعر الانتصار والحماس وغير ذلك ، وقصائد الرثاء شكل المشاعر الحزينة .. الخ .

في الدراما سنجد أن العامل الرئيسي في تقسيمها إلى أشكال هو علاقة ، أو موقف الفنان من الواقع ، موقفه من مسادة التعبير ، فالفنان الذي يلتقط جوهر الواقع من زاويته المضحكة ، الساخرة ويود أن يعكسه من هذه الزاوية سينتجه إلى الكوميديا ، والعكس صحيح بالنسبة للتراجيديا .

ومن الملاحظ في تاريخ الأدب أن نفس الشكل كان يكتبب عدة أسماء أو مصطلحات لا تتسم بفرق محددة قاطعة : القصة القصيرة أو الدراما « نوفيلا » .. الخ . وسبب ذلك يعود إلى أن الإشكال الأدبية ليست الإشكال المحددة النهائية للإبداع الفني ، فالشكل الأدبي يظل محتفظا في أحيان كثيرة بملامح وخصائص الجنس الأدبي الذي تفرع منه . من الممكن العثور دائما على خليج روائي في قصة قصيرة هنا (أو هناك) ، فضلا عن أن كل عمل أدبي ينطوي على ملامحه الخاصة به والتي تفرضها احتياجات الحياة المتجددة وطبيعة المادة التي يصوغ منها الفنان عمله ، أضف إلى ذلك موهبة كل كاتب وقدراته الخاصة ، أي أن للعمل الأدبي شكله الذي لا يتكرر ، وبهذا المعنى الأخير ، يتعدد الشكل الأدبي . باعتباره وحدة المضمون والقالب ، مع الأخذ في الاعتبار الدور الأساسي للمضمون .

من برج المدايح إلى بيت القاضى

محمد الشريينى

ونعنى بهذا فيلمه «برج المدايح» وهو يعتبر أهم أفلامه السابقة قبل فيلم «بيت القاضى» ، وإن كان كاتب السيناريو هنا هو الملح فان المخرج يظل فى النهاية هو صاحب الرؤية وصاحب الفيلم رغم بديهيات القوانين التى تحكم صناعة السينما عندما ، فلنر ماذا فعل المخرج فى الفيلم .

❖ برج المدايح :

هين تنبأ الكاتب المسرحى نعمان عاشور هام ٧٤ محذرا فى مسرحيته «برج المدايح» من جراء سياسة الانفتاح التى اتخذتها الدولة كدعاية لاقتصادنا فكانت السبب الاول فى الانهيار التدريجى ، كان قد قدم فيها نموذجا من المستغلين «الشيخ سلامة» الذى يغتنى نجاة ، بعد فقدة صفقة بيع جلود ، فبنى عمارة ضخمة فى

الصادق عن الواقع ، بقدر كل هذا فان الفيلم يناقش قضايا هامة وفى مترقع ان يقدمها فيلمًا مصريًا بهذه البساطة الاسرة . ويطرح العديد من المشاكل التى تصطرع فى المجتمع المصرى وتغلى بداخله .

واذا كان تاريخ احمد السبعواى السينمائى ينشئ اهتمامه بواقع بلده ، جريا وراء الاسلام الاستهلاكية التى تنسى بمجرد الانتهاء من المشاهدة ، ومجازاة لرؤية تجارية خالصة بتقديده تهرجات لم تبدأ بفيلم «عنتر شائل سيفه» او «المسبول» او «بدون زواج افضل» .. الخ. ولم تنتهى بفيلمه «الاشقياء» او «نعيمة فاكهة محرمة» ، لانه حتى الموضوع الهام والجيد قد افسدته هذه الرؤية،

بقدر ما يعد فيلم «بيت القاضى» مفاجأة بالنسبة لمخرجه احمد السبعواى الذى قدم سلسلة طويلة من الافلام الهابطة بعد سلسلة اخرى من الافلام المتنوعة التى فمسل فيها مساهدا للمخرجين، وبقدر ما هو عودة الى المسار الطبيعى بالنسبة لكاتب السيناريو عبد الهى انيب الذى يقدم قصة اسماييل ولى الدين والتى بها كل المشبهات المتعارف عليها فى السينما المصرية فى اطار جديد يناقش فى جسارة - مقننة وليست نجح - تفاصيل الواقع المصرى المعاصر والتى لابد ألها خرجت بعد دراسة للوضوح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الحالية تعيد للاذهان فيلمه «باب الحديد» الذى كتب له القصة والسيناريو والحوار بماله الثرى ولعبه

الدقى يتنازع عليها أولاده طمعا في الاستحواذ بنصيب أكبر % مولده (عصام) قد فتح بوتيكاً اسفلها ، ويريد أن يحول المسجد الذى أسسه والده من أجل الاعفاء الضريبى الى بوتيك أكبر ، ولا يقف طمعه ، فهو ينظر لشئق زوجة والده التى تزجها مغروشة للسياح العرب الوافدين للاستمتاع فى هذه المنطقة ، وهكذا هو حال أخله (نورية) وزوجها (حنى) ، ويقف فى وجوههم جميعا الابن الأكبر (هشام) الاسير المائد الفاقد لاهدى رجله فى المعركة وزوجته (نادية) حيث يرغبان فى العودة لبیت الحديق ، وأمام كل هذا لا يجد الشيخ سلامة سوى الفرار تحت أصوات انتحارات تهاوى الممارسات حول عمارته .

ولان الواقع المائى قد لفظ صدق نبوءة نعمان مائشور ، فقد حدث تغيرات خلال عشرة أعوام بين تاريخ كتابة المسرحية وتاريخ إنتاج الفيلم ، فلم تعد القضية هنا هى التنبؤ بعد ان اسفرت السياسة الفاطنة عن وجهها الصحيح بانخيازها السكايل لصالح الشرائح الطفيلية ، ولكن صناع الفيلم ام يهتموا مطلقا بكل هذه السنوات ، بل انهم كادوا ان يفرغوا موضوع المسرحية من محتواها الفكرى والاجتماعى ، فيصبح الفيلم فى النهاية أشبه بالهزل المتكرر ، فالشيخ سلامة (عادل آدم) يكون همه الأكبر هو النساء ،

وينحصر دور زوجته دولت (نجوى مؤاد) فى مطاردته ، ولا يفقد هشام (فاروق الفيتاوى) ساقه فى الحرب بل رجولته ، وتحول شخصيته مبارك (يونس شلبى) المكلف الحكيم الى مخ أبله يردد الكلمات الجوفاء بفرض الإفصاحك ... الخ . من تحولات تفقد الفيلام جنة المسرحية وأهمية القضية التى تطرحها ، ولا ينسى هنا اضافة شخصية بضيغة الطيران (رغدة) التى تتاجر فى المخدرات مع عصام (صلاح السعدنى) وتزوج انشيع سلامة ، فيحول الموضوع الى حكاية بوليسية ، وكذلك خنقات النساء ورقصهم .

وكان من الممكن أن يكون هذا الفيلم جيداً وهاماً مادام الموضوع الاصلى يعطى هذه الإمكانية، ولكنهم مزقوا أوصال المسرحية وأجهضوا عمل المؤلف بل واسمه .

✻ بيت القاضى :

الفيلم يتحدث عن هؤلاء الذين حاربوا وانصروا وخسروا الكثر فى حرب أكتوبر ٧٤ ، وكانت أهم الأعلام التى تحدثت من هذا الجيل هو فيلم « سواك الاتوبيس » فالواقع فى الفيلم ينير ظهره لهم ويتركهم وسط التفجيرات الاجتماعية التى حدثت بعد توجه الدولة وقوانينها التى سمحت للطفيين واليهائين السيطرة على مقدرات الامور . وفى « بيت القاضى » لا يستطيع حسن الكنع (فاروق الشياوى) الذى طارت لراعه

فى الصرب أمام المراء الانتصاحيين ويريق المال ، وبعد أن تفتيت معايير النجاح والصدور ، وبعد أن تهدم منزله بواسطة مالكه الذى استصدر امرا بالازالة فمات والد حسن ، وجنت والدته (ناهد سمير) فهامت فى الشوارع ترمى البيت المهدم ، فانه الآن يصير بلا وجود ، أو بوجود لا معنى له حيث يعمل فى ركاب المولد ، ويعيش فى أحد الخنادق مع راقصة (سماد نصر) فى ضياع جديد ، وهو يتوه دائماً فى مبعمه رجال المعلم النقاشى (محمد رضا) الذى يلبس لباس الورع ويرشح نفسه فى انتخابات مجلس الشعب ويفعل مثلما يفعل لصوصى الشعب وناهبى قوته ، يشتري الاصوات ويضحك على العباد بالكتسور وبالاقنشة وبالتهديد تلويها بلقمة العيش .. الخ . مما لا يخفى على أحد ، خاصة واصداء المعركة الانتصاحية الاخرة مازالت فى الازهان ، ومن الذى يواجهه فى الانتخابات مرشحاً ، انه أحد أبناء هذا الجيل ، انه ربيع الفواتى (أحمد عبد الوارث) المحامى الاشتراكى الذى يقدر هجوم اللعبة حوله ، فيحدد دوره من خلال توعية وانتشال الناس من هذا الغياب ، وهما الاثنان - الكتع والخواتى - كانا زملاء الجبهة مع ثلثهم فتضى الفخراوى (نور الشريف) الذى يعود والصراع على أشده بين الطفيلية بسطونتها وسيطرتها البوليسية وفرائها

الجهر وبخها الساحر ، وبين الوطنيين الداعمين عن حقوق الشعب الضالعين من أجل حياة أفضل ، يمود فتحي بعد هجرة اجبارية خارج الوطن ، حيث لفقوا له تهمهم الشهيرة ودسوا له المنشورات وسجنوه من أجل ذلك عاجلين ، ولكنه من هؤلاء الذين يجبرون الملاح الأول والآخر في الوطن مهما كانت المعاناة فيه ، ومهما كانت مجرد الحياة الاديوية البسيطة غير ممكنة وسط تقاعم الأوضاع ، وهكذا هو يسود ليكتشف أن الواقع لم تغير مظاهره فقط بل وتغيرت سلوكيات الناس وتغيرت المعايير التي تحكم والقيم التي تسود، ويعرف تدريجيا أن المعلومة سمية (شويكار) زوجة أبيه يعد إن دبرت جريمة قتل أبيه في المهام قد تزوجت مسولا في البوليس (حاتم ذو الفقار) واستولت على البيت وحوقلته الى لوكاثة تعيش فيها مع اختها انصاف (دلال عبد العزيز) ، يعرف فتحي أن المعلم النقاش ووصول الشرطة وامواتها وراء كل هذا طمعا وبغفلا ، وداخل

هذا التسيج المتشابك من الاحداث الزراعية تصطرع الافكار الهامة حول لقبة العيش واهميتها ، عن الديمقراطية وضرورتها ، عن الجماعات الدينية وتطرف بعض رجالها والتي تتخذ الدين سنازا مظهرها دون اهتمام بجوهره الحقيقي، عن اهتمام الناس بالفضاهات بسبب انعدام الاهداف ، عن الشعور بالانتماء الذي يتراجع امام تقاعم الاحساس بان الوطن لم يعد لجماعه الشعب بل لقللة منه تنهب الكثرة وتستلب حياة الفسالية ، وتصيبها ترسانة قوانين تزيد من فقر الفقراء . وبالرغم من التشبيهات الدرامية مع مصادر أخرى ، الا أن الفيلم لا يفتقد في النهاية صدقه وواقعيته رغم بعض التفتيقات غير المنطقة كانبهار فتحي الكامل بكل ما يحدث حوله ، والتعطية في رسم الشخصيات ، الا أن اهمد السبعواوى ينجح في تجسيد هذا العالم ، وممتدا على سيناريو محكم لمبد المحي اديب وحوار بسيط يناقش مشاكل معقدة ، وأن ظلمت بعض الشخصيات هامشية رغم

اهميتها مثل ربيع الخوانكي ، وانصاف ، وفي ضرورة رغم وجودها مثل الرافضة ، وينجح شيخ المصورين (وحيد فريد) في اعطاء الصورة دلالتها ، وازادة مشاهدته وقدرته على تصوير الجو العام في الحارة بشكل طبيعي ، ويصبح من تكرار القول أن نشيد بمقدرة ممثلينا فهم يتبنون دائما أنهم طاقات تحتاج لكتاب مبدعين ومخرجين خلاقين ليخرجوا ما بهم من كنوز مدفونة ، وهكذا كان نور الشريف دائما ، ويقف بجواره فايقو الشيشاوى ومحمد رضا وحاتم ذو الفقار واهمد عبد الوارث وسعاد نصر ودلال عبد العزيز وشويكار ومعالى زايد وناهد سميح وحافظ امين وشعبان حسين وعلى عزب .

وبعد ..

هذا فيلم يثبت أن بمصر فنانون قادرون على صنع فن جيد وجاد ، تגיע لخرج الفيلم وكاتب السيناريو والحوار ولتجه الفني سامي شلبي ، ولجهود العاملين في الفيلم الذي يختلف بالتأكيد عن كل أفلام المخرج ، والذي نود أن يكون بداية صحيحة للاتجاه نحو فن يهتم بقضايا الناس .

الحلاج .. مجدوباً نحو النور ..

ناصر عبد النعم

يعجب قيس أنور المتوهج في
قلب الصول ، فهو يقول :
الشر استولى في ملكوت الله

هذلى

كيف أغشى العين من الدنيا
ألا أن يظلم قلبى !

وللشر عند الحلاج دلالة
اجتماعية محددة حين يسأله
الشبلى :

الشر :

ماذا تعنى بالشر

فيجيب الحلاج :

فقر الفقراء

جوع الجوعى

فى أعينهم : تتوهج الصفاة

لا أوقن منهاها

وينجذب الحلاج الى الناس
فى اختيار واضح يدموهم الى
مائلته ، وهو فى سبيل هذا

والمرحبة تبدأ من حيث
يبدأ الحلاج فى مزج مواجهه
الصوفية بالأم الناس ، وأغضا
مجانبة الدنيا : فى زين استولى
فيه للشر وتمكن ، منفردا
وسط الجماعة الصوفية
بأحساس مختلف للحلول .

ولذلك النور الباطن الذى
ينخللهم ويرون فيه درب
الخلاص ، وهو سر يكتشف
ويعزل مكتشفة عن الكون
الحافل بالشر .

يقول « الشبلى » صديق
الحلاج :

الشر قديم فى الكون

للشر أريد بمن فى الكون

كى يعرف ربي

من ينجو من يتردى

لكن الحلاج يصر على أن
هذا الأمر من الدنيا وقد
تكن منها الشر إنما هو الظلام

فى الذكرى الثالثة لرحيل
الشاعر « صلاح عبد الصبور »
(أكتوبر ١٩٨٤) يعرض مسرح
الطليعة السهرة المسرحية
« الكلمة والموت » ، وهو
عنوان يدفعنا الى تصور أنها
تمثل بانوراما لحياة وشعر
وأعمال الكاتب الدرامية ،
ولكنها جاءت بالتحديد اختصار
لمسرحيته الشعرية « مأساة
الحلاج » ، التى يتناول فيها
حياة « الحسين بن منصور
الحلاج » ، الذى ولد هوالى
منتصف القرن الثالث الهجرى
واتجه فى شبابه نحو الصوفية ،
ونلقى خرقتهما التى ترمز
للاتخلاق عن الدنيا والفناء
فى الجماعة الصوفية ، ثم
اختلف مع صوفية عصره وأخذ
فى الاتصال بالناس والتحدث
اليهم نابذا خرقه الصوفية ،
مجيئا حوله الفقراء فى محاولة
لبحث الآراء الإصلاحية التى
سمجن وهوكم بسببها !

لا يمانع في دفع أى ثمن حتى لو كان التخلي عن خرقه الصوفية ، فهو يقول :

انوى ان انزل للناس

واحتنهم من رغبة ربي

الله قوى . يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعول . يا أبناء الله

كونوا مثله .

الله عزيز يا أبناء الله

ويتصل الحلاج بالناس الغرباء والفقراء يحلهم على الفعل فيقبض عليه ويقاد إلى السجن ثم إلى المحاكمة متهما بالكفر والزندقة والعصيان ويؤخذ بدور المنة عند العامة ، والتمرض للحكام والاتصال بأعداء الدولة .. ولما محاكمة يحضرها جموع الفقراء يطرح عليهم القاضي أن الحلاج كافر يتحدث عن تجلى الله له وعن حلوله في جسده ، وأن حديثه عن الفقر ما هو إلا قناع كي يخفى كفه بالله .

وبهذا يصبوب الحكام اخطر اتهام للحلاج ، وينجحون في إبعاد الناس عنه ، بل ويدفعونهم دفعا نحو ادانته والاشتراك في الحكم عليه على نحو ما يريدون هم حتى يسود القول بأن العامة قد حاكت الحلاج ، وراى قتله !

أما عن العرض الذى تم تقديمه فهو ليس أعداد للناس ، وإنما هو اختصار اعتمد على تكثيف

الشخصيات وعرضها ، فمثلا : تم استبعاد شخصيات مثل « إبراهيم » ، ودمج بعض ما يخصه ويفيد في تصريح الحديث ودفعه في دور « التلبلى » صديق الحلاج ، بالإضافة الى اختصار عدد من الجمل والكلمات وضغط المشاهد .

وقد جاء اختصار بعض المشاهد وأهمها مشهد « الناس والحلاج » ليؤثر على رؤية الشاعر في بنائه للشخصية « الحلاج » وعلاقته بجموع الفقراء والتي في سبيلها لقي نهايته المأساوية ، وخلقت منه شخصية تراجمية من الطراز الأول .

❖ الموسيقى

جاءت موسيقى العرض التى وضعها « محمد جاد » ضمنية ، حيث اعتمدت أولا على أيقاعات خرجت بشكل « خبط » عال ومزج الى حد بعيد سلب المواقف الدرامية قوتها ولم يخدمها ، كما اعتمدت ثانيا على لحن المقننة والنهائية الذى يؤديه « الناس » ويصفون فيه كيف ادانوا الحلاج بالنسبهم وهو لحن انفس المواقف كثر من روعته ، ولعل لثبوت المشهد من الناحية الاخراجية قد ساهم في هذا التسميم . واعتمدت الموسيقى أيضا على أداء فردى « لهشام جاد » يصور به حالة الحلاج ، ولست أرى ضرورة لهذا الغناء ، ولو وجدت ، فلماذا يقيم به « محمود مسعود » الذى

أدى دور الحلاج ، لو حدث لكان أفضل من « هشام جاد » الذى يفتقد لإمكانية أغناء الفردى ! أن الموسيقى والألحان في مجملها لم تنجح في تغلغل نسيج العمل ، وبدت عنصرا خارجا عنه وغير متجانسة معه .

❖ الديكور:

لم يتخط الديكور الذى صممه مصطفى الشراوى حدود تقديم تفسير بسيط للنص المسرحى حيث اعتمد على مساحة أممية خالية ضمت كل المشاهد ما عدا المحاكمة التى جرت في الخلفية في إطار تكوين من مستويات متدرجة في علوها لتحقيق السيادة للناقص وللسلطة المحركة له والاملى منه والتملة في الشخصية المقننة . وفيه تجريد يتوافق مع رؤية المخرج ، حيث تكتسب مأساة الحلاج امتدادا يتجاوز حدود الزمانية والمكانية .

❖ الممثلون

أجاد « محمود مسعود » أداء شخصية « الحلاج » بقدرة واضحة ووعى وتميز بمسألة الاداء والإبتعاد عن المجالفة ومحاولة استبطان احساس ومواجد « الحلاج » المختلفة، وجاء تعبيره الخارجى « الجسدى » تعبيرا راقيا عن هذا الاستبطان ، أما « سامى مغاوى » « أبو عمر » و « محمد دردير » « ابن سيمان » فلم يضعوا حدا فاصلا بين الاداء البريقتى المعتمد على إبتعاد الممثل عن

الشخصية التي يؤديها
ابتعادا نقديا « محسوبا »
بهدف تعريضها ، وبين المسرحية
الكتابة وعدم تجسيد الشخصية
بإبعادها المعروفة .

فجاء مشهد محاكمة الحلاج
هزلا كاريكاتيريا ضميما .

❦ الإخراج

إذا كان مشروع « الكلية
والموت » في بدايته قسرا
مسرحية « سياسة الحلاج »
فإننا قد شاهدنا عرضا مسرحيا
في النهاية .. ولهذا فإن
العرض متخبط في حالة وسطى

بين مجرد القراءة المسرحية
وبين التناول الإخراجي
المسرحي، وهو لا ينقص المخرج
« أحمد عبد العزيز » فقد
ظهر بجودة في أعماله السابقة
المتبعة للمسرح الجامعي .

ولكننا في الكلمة والموت
نحس فراغا « مسرحيا »
وسكونا في بعض مناطق العرض،
بالإضافة الى أنه لم يستخرج
كل ما في النص من إمكانيات
درامية ، فجاء مشهد الافتتاح
ضميما وغاب الناس « جموع
القسراء » عن الرؤية

المسرحية داخل إطار العرض ،
رغم أهمية علاقتهم — دراميا —
بالحلاج وإنهاءا بموقفهم منه
في المحلكة .

وهذا لا يلحق وجود
مشاهد جيدة ولحats متميزة
في مشاهد اقتياد الحلاج
للمحاكمة ، وفي مائدة الحلاج
مع القراء ، وفي شخصية
المقتنع القابع فوق القاضى ..
كما لا يلحق التوظيف الجيد
للإضاءة وخصوصا في مشهد
(الزنزانة) ، وتحقيق النعومة
في الانتقال من مشهد الى
آخر .

القصة الغربية بين المحاولة والتجاوز

أحمد اسماعيل

التجربة القصصية العربية ،
والغربية بالذات يعزود الى
الواقع الموضوعى ام الى مجرد
التقليد والجرى وراء الاشكال
المبتعدة والتقليعات الطارئة ؟

وهكذا تتفرع الاسئلة ،
وتتشابك حول النساء
وما أعتورها من تاثيرات، حيث
يكشف عن ذلك واقع الدراسات
التطبيقية لاهم الكتابات التي
ظهرت في العقد السبعينى
أحمد الدينى - أحمد بوزقور -
محمد عز الدين التازى -
أحمد الدينى - أحمد بوزقور
محمد الهراوى - مصطفى
الشساوى - محمد العياشى .

« فهذه القصص جديدة بعدة
معان - فهي جديدة لانها تعبر
عن واقع متحول وجذلى وتحاول
استيعاب جدليته المتنامية ،
ولهذا فهي تنعى الى الواقعية
الجديدة التي تقوم على ثلاثة
مداميك أساسية هي نفسها
العناصر الثلاثة التي يحتويها
هذا الصنف من القصص :

• اعتبار كل حدث او موقف
ذا دلالة اجتماعية او ذهنية .

• العنصر الرومانسى الذى
يكشف صفات القروية

تحرير مجلة أفاق المغربية ،
عددها الخامس حول القصة
المغربية وقضاياها .

فالسؤال المطروح على
المهتمين بشئون القصة المغربية .
كما يطرح الناقد ادريس
النافورى « هل عقدنا قصة
قصيرة في المغرب » ؟

والاجابة طويلة ومعقدة ،
« فلا يجادل أحد في أن الرياح
الفكرية التي هبت على العالم
العربى ، وتسربت الى بناياته
الاجتماعية بعد أن اخترقت
المحاجز والحدود الجغرافية
وفيرها ، كانت ذات تاثير ،
وفى أنها وجهت كثيرا من
الاعمال الادبية والفكرية
ورسبتها بطابعها الخاص
فظهرت لدينا القصة الجاسائية
والتشكيونية ، كما انتشرت
عندنا قصص تستوى الكثير من
تجربة هينجواى وجويس
وفولكنر لم توالد قصص
وجودية وسريالية وقصص
واقعية اشتراكية وواقعية
جديدة ، ولكن الجدل حول
مصدر وطبيعة هذه المدارس
والمذاهب : فهل تصابقتها في

• « ان اثارة ما يمكن ان
يسمى بازمة الثقافة ، يعنى
في المفهوم التاريخى ، ان هناك
وعيا بالمازق الحضارى الذى
يوجد فيه العالم العربى
والفترة الراهنة نتيجة صراعات
داخلية وخارجية . وما الجدل
الذى يدور منذ بداية عصر
النهضة حول الاصالة والمعاصرة
والشرق والغرب ، وما
الانتصارات والتكسبات
المسجلة منذ قرن ، .. الا
مظهر من مظاهر تحول بطيء
يجرى في اوصاف المجتمع
العربى . من هذا المنظور فان
الادب الاصيل ، باعتباره من
مكونات الحقل الثقافى ،
يوجد في بؤرة الصراع لانه
يطرح وعيا ممكنا على المستويين
الاجتماعى والاستيطاقى ،
فيتصدى لنقد الواقع وتصيرية
التناقضات ، ويصبل على
خلق دينامية التغيير الذى
تعتبره الطبقة المهينة ، التى
تصدر عن وعى زائف ، (نهاية
العالم) لا (نهاية لاستغلالها)
حسب تعبير لوكاش .

غير هذا التحديد ، يقدم
الاستاذ أحمد البيورى مدير

والبطولة والتبل في الإنسان
المصادي .

✽ النثر بالأدب والفلسفة
والفكر الاشتراكي (العلمي)
أو السياسي .

هكذا يخلص الناقد ادريس
الناقوري بهذه السمات العامة
والملاحظ البارزة لطبيعة القصة
في العقد الماضي .

✽ المستوى بين الكتابة
والكتاب :

وفي المنظور الثاني تطل
رؤية الناقد محمد عز الدين
التازي ، في محاولته النقدية
للقبض على أغني المستويات -
وهو الراوي سواء في القصة
المكتوبة أو في الملتقى على
السواء .

فالراوي « كما هو معروف
في الحياة اليومية هو كل إنسان
ينقل لنا معرفته عن عالم ما ،
مستفيدا كل الوسائل التعبيرية
من لغة وإشارة ووصف
وتشخيص وتناوب بين ضمائر
الحكي وتخييل للمستمع المخاطب
- أما في الأعمال القصصية
والروائية فهو يتواجد داخل
النص في وضع اشكالي ولا
يتحدد وجوده إلا من خلال
علاقته بالكتاب ، تلك العلاقة
التي تتراوح بين أن ينسحب
الراوي من الكتاب في تقديم
رؤيته للعالم أو أن يخفق
استقلاله في الوصف ، التشخيص
وإبتلاك معرفته الخاصة ، وأن
يتبادل الدور مع الكاتب في لعبة
الحضور / الغياب .

وبعض الباحث متبعا ذلك
الصوت الكامن في أعماله

الكاتب المغربي حتى يصل
إلى « عمق لحظة الكتابة »
حيث يتلبس الكاتب دور الخالق
« انه يخلق الشخص ويضعها
تتحرك في مسار سردي ينظم
آليته » أما المصائر ومحاولات
الوعي والتواجد في بيئة اجتماعية
ما ، والتأمل الصافي أو القلق
أو المهانة اليومية ، فالكاتب
من يرتب كل ذلك لكنه يوجه
هذه الأمور لصالح حضور
عميق متميز للشخصية ما « .
ولكننا عندما نتمثل تشخيص
التأزي ، نحار في استخلاص
اجابة محددة فهل هي إذن
سطوة الكاتب على النص
القصصي .. أم انها خطوة
الراوي لدى الكاتب ؟!

✽ شهادات :

وبالإضافة الى خمسة قصص
يحتويها العدد الخاص ، وعشرة
دراسات لواقع القصة القصيرة
نأتي شهادتي القاصي أحمد
بوزقور والناقد الميلودي
شفيوم .

ففي شهادة بوزقور يهكي
قصة الإعماق - فهي « ليست
شعرا » « وليست دراما » -
ولكنها من لغة نسيج وتغبيز
ومحكوم عليها بالفعل والمفاعل
والحال ؟

وفي محاولة مستعمصة لشرح
إبعاد هذا الوجد - تبني
شهادة القاصي .. « كلا ليس
رفضا ولا ثورة ولا تصليلا ولا
أصالة ولا ولكن في يدى
النار وهذه القصة صرا في
النجدة ليست صيحة المخاض
ولا حشرجة الاختصار » .

تري ما هي الكتابة إذن ..
وعن أية مادة واقعية تعبر ؟

يجيب القاصي « الكتابة
بصدق كالسير في حقل النام »!
✽ ليبرالية قصصية .. أم
تحرير للإبداعية :

أما شهادة الميلودي فتعرض
إلى الإجابة عن السؤال
الابدي .. ما القصة ؟ ولكنها
الإجابة المستحيلة - « ومع
ذلك فإن لدينا جميعا فكرة
أو احساسا عما تكونه
القصة » .

والسؤال هل يكفي هذا
الإحساس لكي يكتب المرء
قصة - نعم - يقول
الميلودي « إذا كان يتوفر على
حد أدنى من الوجدية » !

إن المهم بالنسبة للإبداع
هو تشجيع الاختلاف وتفذيته
والدفع به إلى أقصى حدوده .

وينقل الشاهد الى سؤال
آخر - عن أي شيء يكتب
الكاتب ؟ يقول هنري ميلتر
« عن شيء واحد فقط . انه
يكتب من ذاته » .

وتظل الشهادة خارقة في
ذاتها - ملتزمة الطريق إلى
موتوعوها ومطالبة بتلك
الليبرالية « التي لا تصلح
سوى في مجال الإبداع - بل
انها ضرورة لممارسة الإبداع
- وللتغلب على السلبية
النقدية والقصية - شريطة أن
نساعد الكاتب بالنشر
والناقشة - بعيدا عن كل
تصف نظري » !

في ذكرى السبأطي .. غاب أهل الفن

مصباح قطب

وهو هنا يتعد كثيرا من التسليح والتشجيع ويعد إلى المقامات الرقيقة والتعبير المتسبب ليسمحه مشافره الوطنية .

وفي النظرة الأخيرة فإن ظاهرة السبأطي/أم كلثوم ومعها زكريا أحمد هي ظاهرة أدبية موسيقية بارزة تحتاج إلى توريد من صليط الاضواء .

أما - د. د. سمحة الخولي - رئيسة أكاديمية الفنون ، فقد انصب حديثها حول بعض المميزات الموسيقية للآهوان السبأطي ، من خلال ٩٠ لحنا متقوما له درستها الأكاديمية ، تبين منها حرصه على المقامات العربية حتى تلك التي هجرها الملحنون وبعث الروح والحياة في تلك المقامات .

● وقد اهتم مقام «الزمام» المرتبة الأولى في استخدامات السبأطي الموسيقية « سلوا قلبي تمثل نموذجاً لهذا المقام»
● يليه مقام « الرصد » في المرتبة بعد أهل ٥١ لحنا من القالبية .

وقد كان السبأطي - غير كونه بعداً - متذوقاً يقرأ ويسمع ويتأمل وينصت كثيراً ، لذلك جاء فيه نابضاً حياً بالحس والتعبير بعيداً عن الاقتباس والالتباس ، ولم يكن الطريق سهلاً لتثقل أعمال هذا الفنان طريقها الصعير إلى لأن المستمع المصري لتلقها الألفة وكانها نجمة الحب الفالح التي افتقدوا العربي في واقعه تسعى إليها في شدة فناءه الكبار .

ومنذ تفتت أم كلثوم برأيتها - ربايات الخيام- كما تقول د. سمحات قصرت المسافة بين القصيدة والإنسان المعادي وأكد هذا المعنى ما تلاها من قصائد شاعرت تفتت بها الجواهر « ولد الهدى » مصر ، الاطلال ، أراك معي الدبح ... »

● ولم يستكن السبأطي إلى هذا الحد الذي لاغنى الهيام والغرام فقط بل كان له في الإنشيد الوطني باع وسبق « نشيد الجامعة ونشيد الشباب » .

في فترة الألق الأولى التي صاحبت النهضة الوطنية برزت الحان رياض السبأطي مع شدة أم كلثوم أبداعاً في إطار حركة فنية ولقائبة وهضارية ، جاءت كرد فعل للاحتلال البريطاني ولطول سنوات التخلف والتعجز .

ويوم ٧ أكتوبر الماضي وافق الذكرى الثالثة لرحيل الموسيقار رياض السبأطي ، وأهدته وزارة الثقافة في هذه المناسبة شهادة تقدير - متأخرة - لما أسداه للفن وللثقافة الموسيقية والفنية في مصر ، وفي أطياف الإحتفال بالذكرى أيضاً . اقامت جمعية اصداق السبأطي حفلا بقامة سيد درويش بالهرم ، ألفت فيه د. سمحات أنشود - نائبة رئيس شرف الجمعية - كلمة دارت حول مغزى الإحتفال بذكرى الفنان ، وأوضحت أن ذكرى المبدعين ليست مثلها لطقوس رثائية وشكلية ولكنها فرصة يجسد فيها الصدق والشعب نفسيهما ويجددان حيويتهما باستلزام عطاه السابقين .

❖ ويعد ذلك يأتي المقام الشهير « البياتي » والذي ظن الكثيرون - ولا يزالون - أنه الأكثر مأساة وملازمة للذوق المصري بترانه الوجداني الزرعي الذي يشككه الاقوي المقصوح والنبت المغموس في الأرض .

❖ أما استخدام السنباطي « للنهوند » وهو المقام القريب من النغم الغربي ، فقد كان استخدما حائفا ذا ملامح من متهيز ومتبع بمقدرة عالية من المحافظة على استمرارية الاستخدام الجمالي والتعبيري من خلال الموروث العربي ولفتت د. سمحة الى اعتراف السنباطي من معين الفن الشعبي في بساطة اخاذة تكشفها اغنيته الشهيرة (على بلد المصوب وديني « و « الليلة عيد » .

❖ ومن طول ما سمعنا عن اسحاق الموصلي وزرياب وغيرهما ، دون ان نرى الراي للدرس النقدي لامثالهم في موسيقانا ، فان السنباطي يبقى وحده الرابطة بين عصر تولي كان الفن فيه حليف الترف والتسرف وبين عصر اتى في فحسون حركة وطنية شاملة ولكن تحت نفس الراية تقريبا .

❖ واشادات د. سمحة الفولي بالايام القلائل التي تفصاها السنباطي مدرسا للتحسين المصري « بالكونسرفتوار » . وطالبت الباحثين الموسيقيين ببذل جهود اوسع لتحليل مضامين الاعمال الفنية لهذا الفنان .

❖ أما عاشق السنباطي فرج العنتري - عضو الجمعية فقد اعقبه استنادا بالنغم للقومية العربية ، ورائد صحوه فنية كان يراد اياها للوطن تخديره بزائف الاغاني والافتكار لينصرف عن النهضة الى الضلوع والتبعية .

❖ وتحليلا لاهد المواقف المتشابهة مع الاعمال الفنية العالية يقول العنتري : كما لا ننسى كيفية تلحين « فريدي » لشهد السكر في اوبرا عطيل ، فان المرء لابد ان يشيد بالتقديم المزي لكلمة « سكا 1111 رى » في اغنية الاطلاق لام كلثوم والتي نحنا السنباطي .

❖ واذا كنا جادين في البحث عن محاولة للفروج من المسرح الجنائي - على حد قول العنتري - الى المسرح الفخالي فان تبعد اعمال السنباطي يعد على جانب كبير من الاهمية في هذا الصدد .

جانب فني . .
وجانب الاداء الفني في الاحتفال تكفلت به فرقة ام كلثوم للموسيقى العربية بقيادة حسين جنييد ، حيث اذت مقطوعة موسيقية للفقيد اعقبها اثنائي لاهمد ابراهيم وتوفيق فريد واجلال المنيلوي والمجموعة ، عدا عزف منفرد على القانون لمايسة عبد الفنى « الحب كده » بمصاحبة الكونترياس والايقاع .

مجرد تساؤلات
فاذا ما نحينا جانب الشكل

التقريى للاحتفال فيها نكتبه فسوف نجد انفسنا بازاء عدة ملاحظات هامة :

❖ فقد تخلف عن الحفل - رغم الدعوات المجانية والتلفزيون - الكثيرون بما فيهم اهل الاختصاص ، وهم الملحنون ودارسو الموسيقى والمطربون - ومعهم اهد السنباطي نفسه - بما يعكس هالة من اللعب الفني الذي شغل اهله بشكل لم يسبق له مثال ، ولعلها ردة الى عصر فنون الحانات اهان الحرين الاولى والثانية العاليتين ، اما المناقشات الجادة ومحاولة الدرس والفحص والتنوير فامر لا يرد على خريطة عصر الفناة اطلاقا .

❖ واذا كان رياض السنباطي يمثل - ضمن جيل كامل من المبدعين - مرحلة الابداع الكلاسيكي التي تصاحب بدء الثورات البورجوازية عادة ، فان المرء يتساءل متى واين يتارى ترفع بصمات هذه المرحلة وقد اندحرت بفنها وضجيجها الى اسفل منحدر « من ام كلثوم لعودية ، ومن طه حسين الى مصطفى محمود ومن على عبد الرازق الى الشيخ ... 11 »

❖ الملاحظة الثالثة والاخرة تدور حول فرقة ام كلثوم (ونظيرتها الموسيقى العربية) وقد كانت نشاتها رد فعل فني مباشر للانسياب الهائج لغانى

الهذر والجنس والاحتفاظ
والهوان التي ارتضتها. التفضيلية
مسمما ، فكان طبيعيا للفرقتين
أن تعيدا تقديم أعمال محمد
عثمان وسيد درويش وأبو العلا
محمد وعلى محمود وسلامة
حجازي وعبد الوهاب وأم كلثوم
والسنباطي لمواجهة التيار
المعاني للتسطيح ... ألا أن
الامر للأسف وقف عند هذه
النقطة ولم يتعداها الى محاولة
خلق « أغنية الشعب »
الجديدة ، تلك التي تستثير
المهم وتثير الهم والوعي وتمد
جبل الود بين تيار التقدم وبين

النمط الواحد لعلم بالذهب
والمعل آت لا محالة .
والمرء يضائل: لماذا يحال
بين هذه الفرق وبين تكوين
كوادر موسيقية خاصة تمكف
على كلمات شعراء أمثال أحمد
نجم وكمال عامر وفؤاد حداد
والإبنودي وعبد الرحيم منصور
... بل ومحمود درويش
وسعدى يوسف وصالح
عبد الصبور وحجازي ...
ولك حسلا لاشكالية التراث
 والمعاصرة التي يلوكها المثقفون
صباح مساء دون أدنى قدر
من المشاركة في حلها فعلا

ايجابيا ونفسا وأدبا خلقتا
يستلهم اصرار الشعب على
الفضل والتسليم والحرية ؟
* هل من الصعب أن تغنى
الموسيقى العربية من رفيف
الخيز والعامل والطلبة
والمظاهرات واشكال التلقى
المعاطفي الواعية والمستنيرة
الى آخره ؟
أن المرء لا يحار كثيرا في
تفسير انصراف الشباب الذي
بدا متعبسا للغاية لهذه الفرق
... عنها الى الانداد النفسى
قنوطا وياسا في انتظار اغنية
لم تات بعد .

قرى

البرج

كتاب الإلهام

محنة التعليم

في مصر

د. سعيد اسماعيل علي

٩

ديسمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

بدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب: التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد التاسع

المسنة الاولى

ديسمبر ١٩٨١

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكيتو التحرير

ناصر عبد النعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهرام ٢٣ ش عبد الخالق شروت

القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

بصدورها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

مساحة

- | | | |
|----|----------------------|--------------------------------|
| ٤ | فريدة النقاش | * افتتاحية : جذور غنية للغضب |
| ٨ | محمود أمين العالم | * قضايا اساسية في نقد الأدب |
| ٢٧ | سليمان العيسى | * شعر : أجنيك مخلوبا على الحجر |
| ٣٢ | يوسف أبو رية | * قصة قصيرة : عكس الريح |
| ٣٦ | محمد القنوسى | * شعر : أطفال الأيام المرة |
| ٢٨ | رجاء عدلى | * المرأة في أدب الطاهر وطار |
| ٥٢ | أحمد والى | * قصة قصيرة : زمن الحرب |
| ٥٤ | عزت الطيرى | * شعر : عدلنا يا زمان القبر |
| ٥٨ | يورى تريفينيف | * قصة مترجمة : السفر |
| | ترجمة : أحمد الخميسي | |
| ٦٢ | محمد الحلو | * شعر : مرثية الحلم الأخير |
| | | * ملاحع البطل الثورى فى مسرح |
| ٦٥ | محمود عبد الوهاب | صلاح عبد الصبور |

فهرست کتاب‌ها و مجله‌ها

صفحة

- * قصه قصيرة : اسراب الطيور رمسيس ابيب ٧٢
- * قصه قصيرة : الاخ الكبير بيومي قنديل ٧٤
- * قصه قصيرة : الدائرة الملعونة نعمات البحري ٧٧
- * قصه قصيرة : ولحن السوان سمية عبد القادر ٨٠
- * الممارسة الإبداعية في تجريتي الشعرية (٢) عز الدين المفاصرة ٨٢
- * ماف العدد : نصوص من حصار بيروت اغداد : حلى سالم ٩٣
- * حوارات : حوار مع الكاتب المسرحي الكويتي عبد العزيز السريع اجراه : على عبد الفتاح ١٣٢
- * المكتبة العربية : يحيى حتى وعالمه القصصى تاليف : د. نعيم عطية عرض : احمد محمد عطية ١٤٢
- * المكتبة الأجنبية : ايدولوجية الشركات الدولية فى العالم الثالث ترجمة : د. عبد العظيم انيس ١٤٩
- * فى ذكراه الاولى : فاروق منيب بين رحلة الابداع وعذاب الموت محمد صدقى ١٦٢
- * دليل المصطلحات الادبية اعداد : احمد الخميسى ١٧٢

افتتاحية

جذور عصفية الغضب

فريدة النقاش

« نحن ممنوعون من التعبير عن غضبنا لما يجرى في لبنان .. وعلينا ان نغضب بقوة » .

مضى عامان منذ قال الفنان « عادل امام » هذه الكلمات امام مؤتمر الكتاب والفنانين الذي انعقد بمقر نقابة السينمائيين عندما بلغ غزو اسرائيل للبنان ذروته .

منذ ذلك التاريخ الذي يمتد في اعماق الشعوب العربية كانه دهر ولدت في محن مجسوة من الاممال الادبية والفنية جديدة بالتوقف والتقاط ما بينها من سمات مشتركة اذ انها جميعا ، وكل على طريقته ، تتأوى حالة التوحش واليأس والانفاس العدى في الذات ، وتفذى روح المقاومة بقدر ما تنهل منها ... في السينما والمسرح ، في الشعر والقصة والرواية يحركها جميعا ادراك واع احيانا وغير واع احيانا من قبل مئات المبدعين المهمومين بها عاما ثقيلا يتجاوز ذواتهم ودنياهم المحدودة الصغيرة .

هكذا خرج فيلم « الحريف » ليقدم فيه « عادل امام » تعبيرا خاصا من هذا الغضب الحزين ، محتجا وكاشفا عن خبايا التدمير واسسه منتقلا بدائه الكوميدي الى ساحة جديدة ، لا يستطيع من يلتقط عناصرها

بدراية الا ان يربط بينها وبين هذا الغضب المعجز المعلن عنه في الكلمات وهذا الاحتجاج القديم ، كذلك كان « نور الشريف » في فيلم « سواقي الأتوبيس » حيث نقل صناع الفيلم الحرب من ساحة القتال المباشر في زمن العبور الى ساحة الصراع الاجتماعي لتبرز بصورة جنينية روح مقاومة جديدة .

اتسمت رقعة المسرح — رغم المسرح التجاري وبسببه ، فنعددت مرقق الهواة في الجامعات والمؤسسات والأحزاب ، وعاد بعض الفنانين الكبار المهاجرين الى الخليج أو الذين احتجبوا عن الحياة الثقافية ليطرحوا اسئلة جديدة ، وفي قصور الثقافة وبيوتها بحث محموم عن معالم هذه الروح .. فالمسرح وحده يحرر الانسان حين يعيد خلقه على خشبته من جديد .

في مسلسلات التلفزيون — برز عدد محدود من كتاب السيناريو والمخرجين الذين تشكلت حساسيتهم ومواهبهم في زمن الاخفاق والهزيمة ، نأخذ نقدمهم الجذري بعد انقشاع الأوهام بتأسس في صراعات الواقع التي وهم ينقلونها الى ساحة الشعر ليوظفوا لهذه المهمة البالغة التعقيد أدوات فنية مستحدثة تختلف عن كل الأدوات الأخرى التي عرفت بها البشرية من قبل .

في أرض الرواية والقصة القصيرة والشعر أخذت تنضج وبيطء ملامح هذه الروح ، بمعمرة حزينة كما هو الحال في رواية « مالك الحزين » لأبراهيم أصلان ، غاضبة متوعدة في شعر عزت الطيبي ومحمد الحلو وآخرين ، كاشفة عن القوة الخفية المغبورة تحت ستر الإهمال والتعاسة في الناس العسادين — ملح الأرض — في قصص محمد المخزنجي ويوسف أبو رية .. وغيرهم ..

والمتابعة الثانية لأدب الأرض المحتلة الجديد وما يتوفر لنسا عبر القيود المفروضة على أوطاننا من إنتاج عربي جديد بصفة عامة تؤكد هذه السمات ، وهي تلوح جنينا هنا وصبية بافئة هناك .. وتجعلنا نستنتج بدرجة كبيرة من اليقين ان المرحلة الجديدة في حركة التحرر العربي في مواجهة الإمبريالية العالمية والصهيونية تشبذ أسلحتها الروحية البتارة ، وهي بصدد إبراز السمات الأخلاقية لعالما الجديد ، متجلبسا في ثقافتها كما هو جدير بأمة عظيمة الاسهام في الثقافة والحضارة العالميتين .

فكما تضع المقاومة اللبنانية الفلسطينية المسلحة للعدو الصهيوني لبنات جديدة في عملية إعادة التأسيس للمشروع التحرري جاهدة للخروج

من انقراض الهزيمة الشاملة وهي تحمل بطبيعة الحال كدمانها . فان الثقافة الجديدة المقاومة بدورها من ابتلاع الثقافة الرسمية 'الكرورة' المهيمنة بحسبه هي الأخرى - لا محالة - بكلمات المعلم الخرب المنهار الذى يحرس الهزيمة ويفذى قواها ويجعلها .

وفي أرض الواقع حيث نقطة الصدام المركزية السفينة في لبنان تخرج أشكال جديدة للمقاومة لا من الشر والقصة والمشرح فحسب وإنما من مجمل ثقافة الشعب الكادح أى وعيه وطريقته ممارسته لهذا الوعي الذى ينتزع نفسه في المواجهة المباشرة مع العدو من قبضة التشويه والتزييف والأوهام . ينتزع نفسه في الطريقة التى يخطر بها الأطفال والصبية في العمل خلف خطوط العدو ، وفي الشعارات التى يكتبونها على جدران البيوت التى خربتها القنابل وعلى ما تبقى من أجساد الديابات المحترقة ، في خطبات المساجد التى تحول بعضها بفعل الارتباط الحميم بين الأئمة وبين المقاومة الشعبية الى نقط حصينة للمقاومة ، حيث يرد الأئمة والناس تلك الجوامع الى أصل نشأتها بيوتاً لعامة المسلمين يقررون فيها شئون حياتهم ويمارسون الشورى فيما بينهم ثم يشبعون - جماعة - حاجاتهم الروحية العميقة !

إن مقاومة الشعب ليست مجرد ألسنة مشرعة الى صدر العدو المباشر ، هي أكثر من ذلك نمط حياة ووعي به في الفكر والأدب والفن وكشف عن دلالته في حياة الناس .

ومن ثم فإن الأدب والفن المقاومين ليسا بالضرورة قصائد في الحماسة ، أو تعبيراً مباشراً عن شكل المواجهة لكنهما الاستخلاص الدعوى لروح المقاومة من كل التفاصيل الواقعية في حياة الناس ، وفي صراعهم المريع على المستوى الوطنى والقومى والاجتماعى والإنسانى العام من أجل التحرر الشامل ، في صور هذا الصراع الواعية أو غير الواعية المنظمة أو العفوية التى تحمل في طياتها بذور الغضب الشامل .

وكل خطوة يخطوها الأدب والفن الجديون الآن في اتجاه الكشف عن هذه البذور . ورعايتها وانضاجها صوراً وإيقاعات وأشكالاً ، وكل تجل لحركة النقد يصل هذا الكشف بجذوره التراثية في ثقافة امتنا ، ويبحث عن الوشائج العميقة التى تربطه بنظائره في ثقافة التسعوب في مقاومتها للاستعمار والقهر الاجتماعى والتى تتجلى في صلب أبداعها لحياتها .

كل خطوة على هذا الطريق تفتح للأبداع الحديد باباً واسماً ليمسك جذوره العميقة في أرض الواقع الذى ينبع منه ولا يكون بوسع القديم

الرسمي انتزاعه أبداً لأنه يكتسب مشروعيته من امتداد الجذور وثباتها. حينئذ فقط يفتح للمقاومة على صعيد الفعل طريقاً للوضوح ، يحصى ظهور المقاتلين بالسيف في تلك البقعة المجيدة من أرض وطننا وهو يصنع في الوعي الشعبي المقاتريس ، ويحمي بنفس القدر روح المبدعين من الظلام والتعاسة حيث تجرهم إليها جرا لعبة الأبعاد إلى الهامش التي يجيدها أساطين الثقافة الرجعية وهم يتشبثون بمواقفهم في الحياة الرسمية بفعل الهزيمة ، فيوزعون شهادات الاعتراف أو ينزعونها عن هذا المبدع أو ذاك طبقاً لمواصفات ومعايير أولها وأكثرها ثباتاً أن يكون هذا الإبداع نفسه هامشياً لا يقول شيئاً ولا يدعو لشيء فاقداً لروحه الثاقبة حتى يليق بالزمن الأسن وبهؤلاء الذين وصفهم **أحمد عبد المعطى حجازى** قائلاً للمقادير حين هاجم الشعر الجديد :

تعيش على عصرنا ضيفا وتشتبنا

أنا بالأمه نشدو ونطربه

بوسع الإبداع الجديد حين يتعذب وهو يستخلص هذا الجبر وييسك به أن يقول للزمن الأسن .

هكذا غضبنا

بوسعه أيضاً أن يجد رده ، فلا يبتص الفراغ صيحات احتجاجه أو همس آهاته لأنها سوف تعرف — أخيراً — طريقها إلى الجناهير الكانحة ... بالضبط كما عرفت الأعمال الأولى طريقها .

فريدة النقاش

قضايا أساسية في نقد الأدب

محمود أمين العالم

يصدر قريبا لمحمود أمين العالم عن دار المستقبل العربى ، كتاب جديد
هو دراسة نقدية لثلاث
أجبة المسطح اللحنية . وفيها يلى المدخل الملم المنهجى لهذا الكتاب .

مدخل عام

فى أواخر ديسمبر عام ١٩٧٩ ، شاركت - بدعوة من اتحاد كتّاب
المغرب - فى ندوة عقدت فى « فاس » حول الرواية العربية الجديدة .

وكانت مشاركتى فى هذه الندوة بمثابة عودة لى الى الانشغال بالنقد
الأدبى ، بعد فترة طالت من انشغالى عنه . على أن هذه العودة لم تتمثل
أساسا فى البحث الذى عرضته فى هذه الندوة ، بقدر ما تمثلت فى القضايا
المنهجية والأحكام القيمة التى أثرت خلالهما بشكل عام ، والتى نجرت
فى نفسى طائفة من الأسئلة استمرت تلح على بعد انتهاء الندوة . على أنى
أعترف أن الأمر لم يقتصر على هذا المستوى الموضوعى فحسب ، وإنما
تضمن عابلا ذاتيا كذلك . فعندما انتهيت من عرض بحثى فى الندوة ، واجهت
طائفة من التعقيبات كانت تجمع - بمستويات مختلفة تقترب أو تبتعد من
الموضوعية - بأن العرض يركز على ما هو مضمونى ، بل على ما هو سياسى
مهملا الجانب الفنى ، بل قال أحد المعلقين بأن العرض نوع من الكتابة
السياسية ، ولا يدخل فى مجال النقد الأدبى . وذكر معلق آخر أن العرض
يفتقر الى مرتكرات منهجية وإجرائية ويغلب عليه الطابع الانتقائى .

ولست في حاجة الى اعادة تلخيص ما دار من تعقيبات ، فالقارىء يستطيع ان يراجع تفاصيل الندوة في المدينين « الثانى والثالث » و « الرابع والخامس » من مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٨١ ، وان كان ما دار من تعقيبات حول العرض الذى قدمته . قد جاء في المجلة على صورة ملخصة ومهذبة للغاية . كما نشرت نفس التفاصيل بعد ذلك في كتاب بعنوان « الرواية العربية .. واقع وآفاق » عن دار بن رشد . بيروت ١٩٨١ .

والحق . اننى عندما اخترت لهذه الندوة موضوعا هو « التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية معاصرة » هي « نجمة اغسطس » لصنع الله ابراهيم . « وقائع حارة الزعفرانى » لجمال الفيطنى ، « وما يحدث في مصر الآن » ليويسف القعيد ، لم اكن استهدف القيام بدراسة نقدية تفصيلية لهذه الروايات الثلاث . بقدر ما كان يعينى ابراز طبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع والتمثيل . بين التاريخ والفن ، وخاصة ان هذه الروايات تكاد تصدر في اطار - بل تعبر بالثمن عن - واقع واحد تقريبا ، او مرحلة تاريخية مقارنة في تناقضاتها واشكالاتها . وتكاد تتشابه ، رغم الاختلاف ، او تختلف ، رغم التشابه . مناهجها الفنية التعبيرية ، ومضامينها وقبيلها الدلالية . على انه كان يعينى كذلك مناقشة منهج في النقد الأدبى اخذ يسود في ادبنا العربى المعاصر ، متأثرا بالتيارات الفرنسية المعاصرة في الدراسات الادبية ، قام د. بطرس الحلاق بتطبيقه على رواية « نجمة اغسطس » منتهيا الى نتائج اعتبرتها بعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية والدلالية لهذه الرواية (١) . ولم يكن الامر عندى هو مناقشة تطبيق د. بطرس الحلاق في الحقيقة ، بقدر ما كان المبادرة بمحاولة تطبيقية في نقد هذا المنهج النقدي عامة عبر رواية « نجمة اغسطس » خاصة . ولقد اشرت الى موقفى من هذا المنهج اشارة صريحة في الكلمة التى القيتها في الحفل الافتتاحي للندوة ، والتي لم تنشرها - للأسف - مجلة الآداب بين ما نشرت من وثائق هذه الندوة ، كما لم ينشرها الكتاب الذى صدر بعد ذلك .

ولهذا فقد صدمتني بعض التعقيبات التى اخذت تحاسبني بهماير ذلك المنهج الذى اختلف معه ، اكثر مما صدمتني بعض التعقيبات الأخرى التى رايت فيها تزييدا او تجنيا او تصفية لحسابات شخصية ، فضلا عن بعض كتابات ظهرت في الصحافة المغربية عقب الندوة ، شعرت فيها تعالبا شوفينيا . على اننى في الحقيقة ، أدركت عند لقائى بعدد اكبر من الكتاب والنقاد المغربية عقب الندوة ، ان في المغرب هزاعا حادا حول

(١) د. بطرس الحلاق . الدائرة وتخلخلها في نجمة اغسطس مجلة الباحث . العدد الرابع ١٩٧٩ . باريس .

مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبي خاصة ، وهو جزء من صراع
أيديولوجي عام داخل صفوف المثقفين التقدميين أنفسهم ، بين تيسار يفلب
عليه الطابع الشكلاني أو التجريدي أو الوضعي ، وبين تيار يسعى لتفليب
المنهج الموضوعي التاريخي الاجتماعي . على أنه في الحقيقة جزء من صراع
أيديولوجي عام يحتدم اليوم في الثقافة العربية المعاصرة عامة .

وهكذا وجدت نفسي عقب ندوة « فاس » في قلب معركة النقد
الأدبي من جديد . وخاصة أنني أحسست - خلال التعقيبات على البحث
الذي قدمته في الندوة - بأمرين :

الأول ، أنني لست وحدي الذي يتناقش ويحاسب ويحكم ، وإنما الذي
يحكم بحق هو كل تلك المرحلة التي اصطلح على تسميتها « بمرحلة
الخمسينات في النقد الأدبي » والذي كان لي مع غيري شرف المشاركة في
أرساء أسسها المنهجية والأيديولوجية . **والأمر الثاني** هو أنني أناقش
وتناقش وتحاكم مدرسة الخمسينات بمقيار يكاد يكون وحيدا هو المقيار
البنوي (أو الهيكل كما أفضل أن أسميه) بحسب المدرسة الفرنسية
المعاصرة سواء كانت شكلية أو تكوينية أو نفسانية .

ولهذا كان هذا الكتاب . هو استكمال تطبيقي للحوار النظري الذي
لم يستكمل في ندوة « فاس » حول منهج ودراسة الرواية العربية الجديدة ،
وإن اقتصر الكتاب على دراسة الأعمال الروائية الثلاثة لصنع الله إبراهيم :
« تلك الرائحة » ، « نجمة أغسطس » ، « اللجنة » . واختيار أعمال
صنع الله إبراهيم . فضلا عن أنه اختبار لأعمال واحد من أبرز الروائيين
العرب الجدد ، فهو استمرار وتعميق للنقد الذي وجهته في ندوة فاس إلى
المنهج الاجرائي الذي اتخذه د. بطرس الحلاق في دراسته « لنجمة
أغسطس » وللنتائج التي انتهى إليها بمنهجه هذا .

على أن الكتاب في حقيقته هو محاولة في النقد الأدبي تسعى لإبراز
معالمها النظرية خلال التطبيق النقدي نفسه . ولعل التطبيق أن يكون هو
حقيقة النقد الأدبي وجوهه ، دون أن يعني هذا غضا من القيم النظرية
الكامنة فيه ، أو المعلنة بمنهجه الاجرائي . ذلك أن التنظيم الخالص في تقديري
مجاله الدراسات الأدبية أو علم الجمال أو علم الإبلاغ الأدبي (البيوطيقا) .

ونتيجة للطابع النقدي التطبيقي الخالص لهذا الكتاب ، كان لابد
في هذا المدخل من بعض كلمات ذات طابع نظري عام حول الأمرين
الذين اشرت إليهما منذ قليل وهما « مرحلة الخمسينات » و « المنهج
البنوي » وحول ما أتنباه من أسس نظرية عامة ومن منهج اجرائي
في معالجاتي النقدية لروايات صنع الله إبراهيم الثلاث .

أما فيما يتعلق بالامر الاول ، فإذى لا شك فيه أن كثيرا من تطبيقات تلك المرحلة النقدية التى تسمى « بمرحلة الخمسينات » كان يغلب عليها التفسير المضمونى بل الاجتماعى الخالص للأدب . ولو تأملنا هذه المرحلة - تاريخيا - لوجدنا أنها كانت تعبر عن تيار فى النقد الأدبى العالمى عامة . ولم يكن يقتصر على الأدب العربى وحده . على أنها فى الأدب العربى كانت ثورة على التفسيرات والتحليلات الأكاديمية والوصفية والانطباعية والذوقية - والنفسية الى حد ما - التى كانت تسيطر بمستوى أو بأخر على النقد الأدبى آنذاك . فضلا عن هذا ، فقد كانت تلك المرحلة متوافقة أو متوافكة مع مرحلة النهوض الوطنى والقومى والاجتماعى ، الذى احتد فيها الصراع بل الصدام بين القوى الوطنية والديمقراطية العربية من ناحية ، والقوى الإمبريالية والصهيونية والرجعية من ناحية أخرى . على أن الأمر فى الحقيقة لم يكن مجرد توافقت أو موافقة ، بل كان الأدب - ابداعا ونقدا - بعدا من أبعاد الصراع المحتدم فى تلك المرحلة التاريخية .

على أننا لو تأملنا تلك المرحلة الأدبية ، من زاوية موضوعية لتبيننا أن الجانب الفنى أو الجمالى أو الشكلى عامة ، لم يكن مهلا فى كثير من تطبيقاتها النقدية . فكانت هناك اجتهادات جادة لاكتشاف العلاقة المضوية بين الأبنية الفنية والدلالات أو المضامين الاجتماعية والطبقية ، بل كان هناك وعى كامل بأن الدلالات والمضامين إنما تتبع من البنية الفنية نفسها . وفى الحوار الذى نشب عام ١٩٥٤ بين د. عبد العظيم أنيس وأنا من ناحية و د. طه حسين والعقاد من ناحية أخرى ، حرصنا على أن نستخدم كلمة « الصياغة » تعبيرا عن الشكل الأدبى ، وتأكيدا على أن الشكل ليس إطارا أو وعاء خارجيا ، بل هو عملية يتشكل بها الموضوع مضونا ، وأنه لا سبيل الى تحديد الدلالة فى الصنيع الأدبى ، إلا بدراسة المعيار الداخلى لهذا الصنيع (١) .

وما أحب أن أثير بالتفصيل الى مساهمات فى هذا الاتجاه لطائفة من نقاد تلك المرحلة ، لعل حسين مروء أن يكون من أبرزهم ، وأنا أكتفى بتأكيد أن مرحلة الخمسينات لم تكن - كما يقال - مجرد دعوة الى دراسة مضمونية اجتماعية خالصة للأدب ، بل كانت سبوا من النساجية النظرية أو التطبيقية . تركز على التحليل « الداخلى - الخارجى » ، « الفنى - الدلائلى » . للعمل الأدبى ، وإن طغت على كثير من تطبيقاتها أحيانا العناية

(١) راجع الفصل الخامس بالأدب بين الصياغة والمضمون فى كتاب « فى الثنائية المصرية » لمبد العظيم أنيس ومحمود الملم بيروت ١٩٥٥ وكتاب تأملات فى عالم نجيب محفوظ : ص ١٥ لمحمود أمين العالم فضلا عن مقالات أخرى فى كتاب « الثقافة والثورة » للكاتب نفسه يتحدث فيها عن أدبية الأدب : صفحات ص ٢٠ ، ٤٥ وص ٢٢٥ . الخ . الخ .

بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملامسات بل اللحظات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي كانت تحدثم بها تلك المرحلة . على أن التطبيقات التي كانت تهتم بالمعيار الداخلى أو الصياغات الفنية ، لم تكن - في الحقيقة - تتعمق هذا المعيار أو هذه الصياغات . وإنما كانت تلمسها لمسار يفترق بالفعل الى منهج اجرائى محدد وموحد . وإن لم يفترق الى رؤيا منهجية عامة . ولهذا كان الاجتهاد النقدى يختلف في التطبيق من ناقد الى آخر . بل قد يختلف عند نفس الناقد من تطبيق الى آخر بحسب الملامسات واللحظات التي اشرت اليها . في هذا الاطار التاريخى والموضوعى ينبغى في تقديرى اعساده النظر في تلك المرحلة ، وتقييمها في غير تسال او تجن أو استخفاف (١) . ولعل هذا ينقلنى الى الامر الثانى المتعلق بقضية المناهج النبوية في دراسة الادب .

في عام ١٩٦٦ نشرت ثلاث مقالات (٢) في مجلة المصور المصرية حول حركة النقد الأدبى في فرنسا آنذاك متعرضا لثلاثة تيارات في المنهج الهيكلى (أو البنىوى كما يقال اليوم) هي التيار الشكلى لدى « شتراوس » و « بارت » والتيار الاجتماعى لدى « جولدمان » والتيار النفسى لدى « شارل مورون » . واثرت في هذه المقالات الى أن الشكل عنصر أساسى في بناء الدلالة الخاصة لكل عمل ادبى ، ودراسة الشكل جهد بالغ الأهمية في دراسة الدلالة نفسها وقد أجد في الهيكلية رغم مغالاتها الشكلية ، ورغم اغفالها لجانب الدلالة والمعنى في العمل الادبى والانسانى عامة ، امكانية اكتشاف كثير من أسرار التعبير الأدبى والانسان . . . على أنه من الخطأ أن نكتفى باتهام هذا الاتجاه بأنه مجرد خدعة جديدة على حد تعبير ريمون بيكار » وما أحوج النتائج التي تنتهى اليها الهيكلية الى مراجعة موضوعية وحوار ، فلعلنا بهذا أن نضيف اليها وأن نكتشف صيغة سعيدة بين الدراسات التي تقتصر على الشكل ، والدراسات التي تقتصر على المضمون . وبهذا نقيم النقد الأدبى على أساس تكاملى سليم (ص ٩٥ وما بعدها من الكتاب) . وعندما عرضت لنظرية « جولدمان » الخاصة « برؤية العالم » ، لم أتوقف عندها متبينا أو مؤيدا ، بل اعتبرتها أقرب الى منهج الدراسة الاجتماعية منها الى النقد الأدبى ، أو الدراسة الفنية ، بل اشرت الى أن « جولدمان » - وإن كان تلميذا واستمرا را « للوكاتش »

(١) ما أكثر الأمثلة التي يمكن الإشارة اليها في هذا المسعد ، ولكن أكثرى بالاحالة الى مقال للدبيب الشاب مجدى يوسف ، ينتقد حقا قديما لى من الادب والفنون الجميلة في كتاب « الثقافة والنورة » عنده نموذج صارخ لسوء الفهم والجنى - راجع مجلة 'كراسة للثقافة يناير ١٩٧٨ - دار آتون .

(٢) نشرت هذه المقالات بعد ذلك في كتاب « البحث عن أوروبا » المؤسسة العربية اسات والنشر ١٩٧٥ .

الناقد الأدبي بحق - فانه يكاد أن يكون عالم اجتماع للأدب وليس بالناسد الأدبي . وفي نهاية المقالات الثلاث اكدت على الحاجة الى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبي . لا يجمع بين هذه المدارس تجميعا سطحيا توفيقيا . بل يوحد بين الدلالة والقيمة ، بين الحقيقة والجمال في صيغة سميعة (١٠٧ - ١٠٨) . ومنذ ذلك الحين ، وبرغم انشغالي عن ممارسة النقد الأدبي ، وأنا اتابع هذا الاتجاه الهيكلي (البنوي) في أسهاماته وتوابعه وتطويراته المختلفة . وخاصة في مجالي الشعر والرواية . وبرغم ما في كثير من تطبيقاته من ذكاء ولحسان . وما يمكن الاستفادة من نتائجها في اضاءة العمل الأدبي ، فاني لم اجد في هذا الاتجاه اجابة على بعض المنعاش الى منهج في النقد الأدبي يجمع بين البنية الفنية والدلالة الاجتماعية فيدرسته للظاهرة الأدبية . بل لملي وجدت في كثير من التطبيقات اختلافات واختلالات تخرج بها عن ادعاءاتها العلمية ، وان لم تقل من قيمتها التجريبية .

لا شك في أهمية بل ضرورة اكتشاف البنية الداخلية التي بها تتحقق ادبية الصنيع الأدبي . ولا شك كذلك في انه لا سبيل الى تحديد دلالة الصنيع الأدبي بغير البدء بهذه البنية الداخلية نفسها . على ان الحديث عن الداخل المطلق حديث ميتافيزيقي . قدرات الداخل نفسه هي دراسة بالخارج وان لم تكن من الخارج . اي هي بمنهج الدراسة نفسها ايا كانت هذه الدراسة وايا كانت عناصر وادوات منهجها ، دراسة تستعين بتصورات ومفاهيم ومبرنكات اجرائية مصاغة خارجيا وان استهدفت الدراسة الداخلية . وهي نتيجة لهذا محكومة ومشروطة بقيم ومواقف وفلسفات . هل نستطيع مثلا ان ننفي ان الفلسفة الظاهرية لهرسل (او الفيومينولوجية) هي القاعدة او الاساس النظري للاتجاه الهيكلي (او البنوي) عامة ؟ بل الانتين كذلك اكثر من رابطة بين هذا الاتجاه وبين فلسفة هيدجر اللفوية خاصة . فضلا عن رؤيته الميتافيزيقية عامة ؟ بل الانتين كذلك ان اتجاهها منهجيا يكاد يكون هو نفسه الاتجاه الوضعي الجديد ؟ . على انه لا مجال هنا للخوض في هذه القضية الاستمولوجية ، رغم اهميتها البالغة ، اكتفاء بالتاكيد على ضرورة دراسة البنية الداخلية للصنيع الأدبي كشفا وتحديدات لقيمه ودلالته معا ، ويبقى بعد ذلك اختلاف الاجتهادات المنهجية والفكرية في هذه الدراسة . وهنا تبرز اشكالية لعلها ان تكون الاساس لتلك الاختلافات المنهجية والفكرية : ما هو الهدف من دراسة البنية الداخلية ؟ هل هو البحث واكتشاف وتحديد نمط واحد ، نموذج واحد ، نسق واحد من العلاقات داخل البنية الأدبية تتحقق به ادبية الأدب ، ويكون مميّزا لكل دراسة ادبية تطبيقية ؟ ففي الشعر - مثلا - نتبين نموذجا ، نسقا ، نمطا بنويا هو ذلك الذي حدده « جاكو بسون » وطبقه في دراسته الاجرائية النونوجية لفصيدة القطط « لبلور » . وهنالك في الرواية مثلا نتبين نموذجا هو تلك السذ

جده يروب في دراسته للحكايات الشعبية الروسية ، وان تطور بعد ذلك
بأشكال مختلفة سواء عند « جريمالى » أو « تودوروف » أو « بولموت » .

هل نقول بهذا النموذج الواحد ، أم نقول بأن لكل عمل أدبي ،
وبأن لكل تصنيف ، وبين لكل رواية ، هيكلها الخاص ، بنيتها الخاصة .
التي لا يمكن أن تخضع للنسق أو النموذج مسبق كما يقول « داريدا » . بل
كما انتهى إلى ذلك كذلك « بارت » في كتاباته الأخيرة إلى حد القول بإمكانية
الاختلاف المطلق في قراءة النص باختلاف القارئ نفسه ؟!

وفي تقديري أن كلا الموقفين شططا . فالاختلاف في قراءة النص اختلافا
تذوقيا أو معرفيا أو اجتماعيا لا ينفي ما يتضمنه النص الأدبي من قانون خاص
لإبداعيته الكامنة . على أن القول بنموذج واحد للأعمال الأدبية ج.ع.ع.س
يقلص التجربة الأدبية إبداعا ونقدا على النحو التالى :

أولا : أنه يسمى إلى أن يفرض على الأعمال الأدبية نسقا أو نمودجا
مسيقا هو المعيار الذهبي لأدبية الأدب ! وفي هذا ما يتناقض مع الإبداعية
في العمل الأدبي ، هذه الإبداعية التي لا سبيل إلى تحديدها في شكل نمودجى
مطلق ، سواء من الناحية الاجتماعية أو التاريخية أو الجمالية الخالصة .

ثانيا : أن هذا المعيار النمودجى لن يستطيع التمييز والمفاضلة
بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها ، بل قد تتساوى بمقتضاه — كما حدث
في كثير من التطبيقات — أرفع الأعمال الأدبية وأخسها ، مادامت تتوفر لها
الأدبية التي يحددها هذا المعيار النمودجى !

ثالثا : أن هذا النمودج هو في الحقيقة نسق اتسنى أساسا ، وبالتالي
فهو لا يخضع التعبير الإبداعى لقواعد البنية اللغوية محسب — مما يقلص
التجربة الأدبية ذات الخصوصية الخاصة — كما أشرنا من قبل — وإنما
هو كذلك من الناحية المنهجية — يفرض قواعد مجال تعبيرى معين على
سياق مجال تعبيرى آخر مختلف تماما في خصوصيته وإن اتفق في أدواته .

رابعا : أن الاستعانة الإجرائية بهذا النمودج تقصر الدراسة الأدبية
بالضرورة على الدراسة النصية الداخلية وحدها ، بل حتى في إطار هذه
الدراسة النصية الداخلية ، ستتف بالضرورة عند الحدود الوضعية
الشكلانية — ولا أقول الشكلية — للعمل الأدبي . عاجزة بذلك عن تحديد
أية دلالة أو قيمة لهذا العمل ، سواء في سياق التاريخ الأدبي ، أو سياق
التاريخ الاجتماعى .

وبرغم أن هذه المحاولات للنمذجة أو للتبسيط قد حققت بعض
النجاحات اللماعة في مجال دراسة الحكايات الشعبية خاصة ، فانها حتى

في هذا المجال لم تستقر بعد بل ما تزال الخلافات محتدمة فيها . وكذلك الأمر في مجال الشعر . وفي مجال الرواية خاصة . بل أكاد أقول انه ليس هناك نموذج واحد أو منهج اجرائي واحد يمكن تسميته بالمنهج الهيكلي (البنيوي) أو استخلاصة منه . ومفضلا عن هذا فهو أقرب الى الدراسات الأدبية منها الى النقد الأدبي . فالأنماط الأساسية للحكايات الشعبية الروسية التي تبلغ في دراسة « بروب » ٣١ نمطا ، تنقلص الى ٢٠ نمطا عند « جريباس » ، بل تنقلص الى مسا دون ذلك عند « بريجون » . ومنهج « جريباس » الاجرائي في دراسة الرواية يختلف عن المنهج اللغوي بل النحو الذي طبعه « تودوروف » في دراسة « للديكاميون » مثلا كما يختلف عن المنهج الاجتماعي اكلتويني في دراسة « جولدمان » . والغريب ان « تودوروف » في دراسته « للديكاميون » التي اتبناها على النسق اللغوي النحوي ، يشير في هذه الدراسة الى ان الديكاميون تعبر من مرحلة معينة من مراحل بداية نمو البورجوازية ، أي بداية نمو حرية التبادل على انقاض النظام الاقتصادي القسدي .

ولهذا « فيوكاشيو » في قصصه هذه كما يقول « تودوروف » انما يدافع عن المشروع الحر ، المشروع الخاص أي الرأسمالية الناهضة في عصره . ولكن « تودوروف » لا يقيم أي رباط ولا يؤسس أي علاقة بين تفسيره الاجتماعي الطبقي هذا ، وبين تحليله اللغوي الخالص « للديكاميون » كأنها دلالة العمل الأدبي مفصلة تماما عن بنيته ، أو كأنها دلالة الاجتماعية شيء ، ودلالته الأدبية شيء آخر . ولا صلة بينهما . فالدلالة الأدبية عنده هي مجرد البنية الداخلية شكلا (١) لا أكثر . فالموضوع النهائي لعمل مثل « ألف ليلة وليلة » . عند « تودوروف » — كما يشير في كتابه عن « الديكاميون » — هو فعل القص نفسه . فالنسبة لشخصيات « ألف ليلة وليلة » مثلا القص نفسه يساوي الحياة ، وانعدام القص أو غيابه يعني الموت (٢) . وهكذا تنقلص « ألف ليلة وليلة » الى مجرد عملية قص ! وتختفي كل دلالاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية عامة . ولكن لعمل « تودوروف » ان يتبين ذات يوم هذه الدلالات دون ان يقيها أو يؤسسها على تحليله الداخلي لها ، كما فعل بالنسبة الى « الديكاميون »!

وعند دارس أدبي آخر — للحكايات الشعبية خاصة — هو « بريجون » يكاد يقتصر المنطق القصصي عامة على أحد مسارين : مسار

(١) لان البنية الداخلية نفسها في تقديري لا تقتصر على الجانب الشكلي وهذا شكل من حيث هو شكل هو في الحقيقة تشكيل الدلالة .

(٢) لعل عبد الكبير الخطيبي قد استند الى هذا في دراسته عن « ألف ليلة وليلة » و « الليلة الثالثة » التي قدمها في ندوة (غاس) المضار اليها وإلى مراجعتها سابقا .

يفضى الى تحسن أو مسار يفضى الى تدهور . وبهذا تنوعت وتفرعت المسارات القصصية . فهي محدودة بالتفاعلات والتداخلات بين هذين المسارين النموذجيين أو بين هاتين الدالتين . وما أكثر ما يطبق بعض الدارسين للأسف هذا المنطق — لا على الحكايات الشعبية — بل على بعض الكتابات القصصية والروائية عامة مما يفضى الى تقليص دلالة هذه الكتابات بل خفئتها ! ولكننا مع « بارت » قد نجد ناقدا أدبيا أكثر مما نجد دارسا أدبيا . بل نجد أحيانا اختلافا بين تنظيراته العامة الأولى ، وتطبيقاته النقدية الأخيرة خاصة . بل لا نكاد نجد لديه دائما منهجا إجرائيا واحدا سائدا .

ولعل هذا الاختلاف في المواقف من العمل الأدبي ، أن يثير القضية الأساسية وراء كل هذه المواقف المختلفة ، ألا وهي إمكانية أن تكون النقد الأدبي علميا .

والحقيقة أن هناك خلطا بين أمرين : بين الدراسة الأدبية ومحاولة اتقانها على أساس علمي وبين النقد الأدبي . أن العلم — كما يقول أرسطو — هو علم بالعام . ولهذا فإن هذه المواقف المختلفة . هي محاولات لاكتشاف ما هو عام في كل إبداع أدبي ، محاولات لاكتشاف القانون الواحد المسيطر على هذا الإبداع . مستندين في هذا الى نتائج الألفية عند دي « سوسير » وهي بغير شك محاولات مشروعة ، بل ومثمرة ولاعبة أحيانا . إنها محاولة في الحقيقة لاقامة « بيوطيقا » جديدة بدلية عن « بيوطيقا » أرسطو ، تحدد ، في سياق المنجزات العلمية واللغوية والأدبية الجديدة ، القوانين الداخلية للأدب التي تجعل من الأدب أدبا . ولقد اشرت الى بعض التحفظات بالنسبة لهذه « البيوطيقا » الجديدة ، أو هذا « العلم الجديد للإبداع الأدبي » . وأحب أن أضيف الى ذلك أنها تكاد أن تكون امتدادا للفلسفات التي تقول بالأسس القبلية لمعرفة ، تلك الفلسفات التي تسمى الى فرض النموذج المنطقي ، بل قواعد المنطق الشكلي نفسها على الفيزياء بل على العلوم عامة ، بما فيها العلوم الإنسانية . ننبين هذا عند مدرسة « فينا » ، وعند « كارناب » خاصة ، وعند فتحشتاين والمدرسة الوضعية الجديدة عامة .

أبيولوجية النزعة التكنولوجية

أن تنطلق العلم كله تنطلقا شكليا وترويضه وتعليمه (ي أخاله في صيغ رياضية كمية خالصة) ، وفزياته (أي فرض مناهج الفيزياء وقوانينها عليه) قد تكون في كثير من الحالات والتطبيقات مجساة لروح العلم نفسه بل مناقضة له ، وهي استبدال بالعلم الموضوعي الحقيقي

صيفا وصفية شكلية ، قد لا تتفق مع طبيعة الموضوع المدروس ، وباسم
الحرص على الدقة العلمية الشديدة تنتهي هذه المحاولات الى تقليص
التمييزات والاختلافات بين الظواهر الموضوعية، الطبيعية منها والاجتماعية
والابداعية بل ومحاولة طمسها . انها ايديولوجية النزعة التكنووجية رغم
ادعائها التعالى فوق كل ايديولوجية ! وهى ايديولوجية وصفية لا تاريخية
وبالتالى تجزئية رغم محاولتها صياغة القوانين الكلية للهيكل الداخلية
للظواهر عامة . وبعبء آخر وبرغم مظهرها العلمى ونتائجها الايجابية
فى دراسة الظواهر المعزولة ، فانها ايديولوجية اخفاء النناقضات
والعراعات الاجتماعية وراء صياغاتها الوصفية المتوازنة شكليا . وليست
المحاولات المختلفة لفرض النموذج اللغوى على دراسة الابداع الادبى
— باعتبار ان الابداع الادبى يقوم اساسا على اللغة — الا امتدادا لتلك
المحاولات الوصفية القبائية لفرض المنطق الشكلى او الصورى على مختلف
الدراسات باسم اقامتها على اساس علمى . ومن هنا جاء الطنابيع
الشكلانى لهذه الدراسات ولا اقول الشكل ، ومن هنا كذلك جاء الطابع
العلمائى ولا اقول العلمى لهذه الدراسات .

وبرغم هذا كله ، فان الجهود والاجتهادات المبذولة لاقامة الدراسة
الادبية على اساس علمى دراسة مشروعة بل وضرورية . على ان هناك
فرقا بين هذا الاجتهاد المشروع والضرورى فى مجال الدراسة الادبية
او ما يمكن ان نسميه علم الادب او البيوطيقا (علم الابداع الادبى) وبين
النقد الادبى . ان النقد الادبى يستفيد بغير شك من هذه الاجتهادات
المشروعة لاكتشاف ما هو عام فى الاعمال الادبية . ولكن النقد الادبى
— فى تقديرى — عملية تطبيقية ، عليها ان تتكشف ما هو خاص ، متميز
فى العمل الادبى المحدد او فى الاعمال الادبية موضع الدراسة . ولهذا فهو
لا يقتصر على تحديد او تبين ما هو عام (لوصح) فى العمل الادبى المدروس
بما يؤكد ادبيته ، بل يكتشف ما يتناقض مع هذا « العام » او ما يضيف
اليه او ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة . فلا حدود للابداع الادبى . والنقد
الادبى لا يقف كذلك عند تحديد البنية الداخلية للعمل الادبى تحديدا شكليا
وصفيا ، بل يسعى عبر هذه البنية الداخلية الى تحديد دلالة وقيمة هذه
البنية فى السياق الادبى ، (الذاتى والتاريخى ، اى فى سياق الاعمال
الادبية الاخرى لمبدع هذا العمل الادبى ، وفى سياق التاريخ الادبى عامة)
وفى السياق التاريخى الاجتماعى لبروز هذا العمل الادبى . ولهذا فالنقد
الادبى ليس تحليلا وصفيا فحسب بل هو حكم دلالى تقىيىمى وان استند
الى التحليل الوصفى . ولهذا كذلك فهو بالضرورة — فى تقديرى —
موقف فكرى ايديولوجى وان تسليح بمنهج موضوعى ، لانه سيختلف
بالخلاف موقف الناقد من الدلالة ، من القيمة ، من السياق الاجتماعى

التاريخى والأدبى هامة . اى سيختلف تقييم العمل الأدبى — لا لمجرد أدبية
الأدب أو عدم أدبيته كما يقال — من ناقد الى آخر . وبتعبير آخر ، أن
النقد الأدبى ، مهما استند الى اجتهادات موضوعية وموضوعية فى التحليل
الوصفى للعمل الأدبى ، ومهما تسلم بنتائج المحاولات العلمية لدراسة
الأدب ، فهو فى النهاية موقف ايديولوجى مهما كان مدى اقتراب هذه
الايديولوجية من الموضوعية أو ابتعادها عنها . وعندما أذكر أن النقد
الأدبى هو بالضرورة موقف ايديولوجى ، لا أعنى بهذا أن الناقد يستط
ايديولوجيته اسقاطا خارجيا على العمل الأدبى الذى يدرسه ، وإنما أقصد
أن موقفه من هذا العمل الأدبى لن يكون مجرد موقف وصفى تحليلى
وحسب وإنما يتضمن بالضرورة — ولو ضمنيًا — تقييما لدلالته أيا كان
هذا التقييم . ولهذا فليس هناك نقد أدبى ايديولوجى وآخر غير ايديولوجى ،
بل كل نقد أدبى فهو — بهذا المعنى نقد ايديولوجى بالضرورة . ولهذا
يختلف النقد الأدبى — فى تقديرى — عن المحاولات التى أشرت إليها من
قبل لاقامة علم الأدب ، أو ارسال الدراسات الأدبية على أسس علمية .
ولهذا كذلك فإن النقد الأدبى يمكن أن يصبح سواء بسواء كالإبداع الأدبى
مادة لدراسة علم الأدب . فإذا كانت تلك المحاولات لاقامة علم للأدب
تسمى لاكتشاف القوانين العامة للإبداع الأدبى ، فالتاها تستطيع كذلك
أن تسعى لاكتشاف القوانين العامة للممارسات النقدية ، أن صرح أن
الآرين مكان للنماذج المستخدمة فى المدرسة الهيكلية (البنوية)
باجتهاداتها المختلفة .

خلاصة الأمر ، أن محاولات الدراسات العلمية للأدب باسم الهيكلية
(البنوية) هى محاولات واجتهادات مشروعة وضرورية . ولكنها ليست
هى النقد الأدبى . فكما أن « بيوطيقا » أرسطو (كتاب الشعر) فى
تقديرى ليس كتابا فى النقد الأدبى ، بل هو جزء من محاولته العامة لتحليل
وتصنيف الفعل والتعبير البشرى وتصيد قوانينها العامة ، فكذلك
« البيوطيقا » الجديدة — علم الإبداع الأدبى — هى محاولة لاكتشاف
القوانين العامة للإبداع الأدبى ، ولكنها ليست النقد الأدبى . حقا ، أن
كتاب البيوطيقا لأرسطو قد اتخذ لفترة زمنية طويلة أساسا لا للنقد
الأدبى أو لتقييم الأعمال الأدبية فحسب بل للإبداع الأدبى نفسه ، فى
وقت كانت فلسفة أرسطو تفرض نفسها على كل شئ من حركة الأنلاك
حتى الوحدات المسرحية الثلاث ، ولكن ذلك لم يجعل من كتاب أرسطو
كتابا فى النقد الأدبى . وما أكثر ما حدث قوانين أرسطو
العامة من انطلاق الإبداع الأدبى وتجدده ، بل ما انطلق الإبداع الأدبى
وتجدد فى العصر الحديث إلا تمردا على هذه القوانين العامة ، مكتشفا
ومبدعا قوانينه الجديدة المتوافقة مع الملبسات والخبرات الاجتماعية

والتاريخية والثقافية الجديدة . وكذلك الأمر بالنسبة للبيوطيقا الجديدة (علم الإبداع الأدبي) ، التي أصبحت عند طائفة من الدارسين (وأغلبهم من الباحثين الأكاديميين) أداة إجرائية كذلك للنقد الأدبي ، بل كانتان تصبح وحدهما هي « النقد الأدبي » وأن تعتبر كل نقد أدبي لا يستند اليهسا نقداً ذوقياً أو غير موضوعي أو مجرد كلام أيديولوجي خالص وليس بالنقد الأدبي أصلاً !

وهكذا تحول النقد الأدبي بحسب هذه الممارسة الى مجرد تحليل موضوعي وصنى كسفاً وتحديداً لنموذج مسبق ، معزولاً كل سياق عام ، سواء كان سياقاً أدبياً أو اجتماعياً أو تاريخياً . وبرغم ما في بعض نتائج هذه الممارسات النقدية من إضاءات واقتضاءات في قراءة النص قراءة باطنية ، فإنها لا تطاول دلالاته الكلية أو إبداعيته سواء على المستوى الذاتي أو الاجتماعي أو التاريخي وهي — كما أثرننا — برغم منهجيتها التحليلية الوصفية الخالصة — بل نتيجة لهذا كذلك — تستبطن موقفها أيديولوجياً .

على أننا قد نجد في كتابات « بارت » وخاصة الأخيرة ، تجاوزاً لتلك الحدود الباطنية الشكلية أو للنموذج الواحد ؛ ولهذا لعله أن يكون الناقد الأدبي الوحيد بين هؤلاء الباحثين الأكاديميين من اتبع تلك المدرسة الهيكلية (البنيوية) في تفريعاتها المختلفة .

غير أننا خارج إطار تلك المدرسة ، قد نجد باحثاً فرنسياً لامعاً هو « ميشونيك » الذي يتعمق الدراسة الموضوعية للنص ، في أخص سماته ، وأبسط عناصره الإيقاعية دو أن يعزله عن دلالاته التاريخية . إذ أن تاريخيته — كما يقول ميشونيك — عنصر عضوي في إبداعيته . وإذا كان « ميشونيك » قد أهتم أساساً بالشعر وبياناته وأوزانه خاصة ، فإن الباحثين السوفييتين « باختين » و « لوتمان » قد أهتموا بالإبداع الأدبي والفني عامة . وهما — على اختلاف منهجيهما — امتداداً لمطور لمدرسة الشكلين الروس . على أنهما يتعمقان دراسة الهياكل الداخلية للنص الروائي أو الأدبي أو الفني عامة ، دون عزلهما عن سياق التاريخ الأدبي ، أو السياق التاريخي الاجتماعي عامة . وإذا كانت دراسات « باختين » تكاد تقتصر على دراسة الرواية ، فإن « لوتمان » وأن أهتم بالشعر وبياناته فإنه يدرس بنية النص الفني عامة ، سواء كان رواية أو شعراً أو رسماً أو موسيقى ، ويكاد يرى في هذه البنية الفنية بنية النسيج الحي ما يجعل المقارنة بين الفن والحياة — في رأيه — لا مجرد تغيير استعماري بلاغي وإنما حقيقة مؤكدة .

والواقع أنه ليس هناك خلاف حول أدبية الأدب أو شروط النص الأدبي ، وإنما الخلاف حول حقيقة هذا النص الأدبي ودلالته أو حول منهج دراسته العلمية ، ومنهج النقد الخاص به .

إن الأدب نص أو خطاب له خصوصيته الخاصة ، وهذه الخصوصية الخاصة للأدب تكمن في بنيته أو هيكلته أو صياغته أساسا ، ولا خلاف على هذا . على أن الأدب ليس مجرد بنية أو هيكل أو صياغة خاصة في ذاتها كما يقال . وإنما هو بنية أو هيكل أو صياغة دالة . ولهذا فهو ليس معطى في ذاته ، رغم خصوصيته بل هو معطى دال ، وبالتالي غير معزول عن معطيات أخرى . بل حتى الشجرة أو النهر أو الجبل التي تشبه بها خصوصية النص الأدبي أحيانا ليست معطيات في ذاتها ، بل هي مرتبطة ومعلولة ومشروطة بعوامل نشأتها واستمرارها وما تحقته من تأثير . والنص الأدبي كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته هو بنية داخل انبئة أكبر ، ولحظة داخل سياق زمني وتاريخي ، وهو معلول للملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ، وهو معطى دال فعال مؤثر في هذه الملابسات نفسها . ومعلولته وعليته ووظيفته للفاعلة لا تنفى أدبيته . بل هو معلول وعلة ووظيفة فاعلة من حيث هذه الأدبية نفسها . ولهذا فدراسة هذه المعلولية وهذه العلية وهذه الفاعلية الوظيفية ضرورة علمية لتصديد معالم هذه الأدبية نفسها . والاقتصار على دراسة النص الأدبي كمعطى في ذاته ساكن ثابت معزول متعال هو تصور علمي في دراسة أدبية هذا النص . إن البنية والصياغة التي تعطى للنص الأدبي أدبيته ، هي — كما ذكرنا — بنية أو صياغة دالة ، أي تاريخية . فكل دالة هي دالة بشروطه تاريخيا . والبنية أو الصياغة من حيث أنها دالة فهي تاريخية كذلك . بل كل بنية أو صياغة هي دالة بالضرورة ، فلا توجد بنية فارغة أو صياغة خالية — كل بنية أو صياغة هي بنية وصياغة لدلالة . والبنية أو الصياغة في العمل الأدبي هي التي تشكل أو تهيكل أدبيته من ناحية ، وتبرز دلالاته الفاعلة من ناحية أخرى ، ولهذا فهي ليست أطارا خارجيا ، أو مجرد شكل ثابت ، بل هي عملية فاعلة منتجة للدلالة . ودلالة العمل الأدبي ليست في موضوعه ، وإنما في تشكيل — أو صياغة — موضوعه بها يفضى إلى دلالة ، أو مضامين . والدلالة أو المضامين ليس معنى جزئيا في النص الأدبي ، وإنما هو الدلالة الوظيفية الشاملة وهو الأثر الموضوعي العام لهذا النص ، أو هو قيمته المضاعفة التي تتجاوز حدود عناصره المكونة له . إن البنية أو الصياغة هي العلة الفاعلة في تحديد الدلالة والمضامين ، على أن الدلالة والمضامين هي العلة الغائية الوظيفية في تصديد البنية أو الصياغة . وهناك في كل عمل أدبي هذه العلاقة الجدلية النشطة الفعالة بين الصياغة

والمضمون . ولهذا تختلف الصياغات دائما باختلاف المضمين لا باختلاف
المواضيع (وما أكثر الخلط بين المضمون والموضوع في أغلب الدراسات
الأدبية والكتابات النقدية) .

هناك إذن هذا القانون العام في كل إبداع أدبي ، هو هذه العلاقة
الجدلية بين الصياغة والمضمون . بين البنية والدلالة ، أو بتعبير آخر
هو هذه العملية النشطة داخل البنية الدالة نفسها . على أن لهذا القانون
العام أو لهذه العلاقة الجدلية العامة خصوصيتها بالنسبة لكل مرحلة
تاريخية ، وخصوصيتها بالنسبة لكل عمل أدبي على حدة . ولا تتحقق
هذه العلاقة العامة إلا عبر ما هو خاص . وهذا ما يعطى لمعوية هذه
العلاقة أمثالا لا حدود لعددتها وتنوعها وتجدها ، أو بتعبير آخر ، هذا
هو ما يعطى لمعوية هذه العلاقة صفتها الزمنية والتاريخية المتنوعة
ويحررها من الإطلاقية الجامدة . وإذا كانت الدراسة الأدبية — أو علم
الإبداع الأدبي (البيوطيقا) — تسعى حقا لتحديد القوانين العامة للإبداع
الأدبي تحديدا علميا دقيقا ، فشرط علميتها هو تاريخيتها كذلك ، أي
خصوصيتها المشروطة تاريخيا .

وهنا يبرز التبايز بين هذه الدراسة الأدبية وبين النقد الأدبي .
فإذا كانت الدراسة الأدبية تستهدف الكشف في ظواهر الإبداع الأدبي
وأجناسه المختلفة عما هو عام كشفيا يقلب عليه الطابع التحليلي والتقريري
في إطار تاريخي شامل ، فإن النقد الأدبي يستهدف الكشف في نص أدبي
أو نصوص أدبية محددة عما هو خاص كشفيا يقلب عليه الطابع التقييمي
والتفسيري في إطار زمني محدد ، ليست بهذا أقيم ثنائية استيعادية مطلقة
بين ما هو عام وما هو خاص أو بين ما هو تقريري وما هو تقييمي ، أو بين
ما هو تاريخي شامل وما هو زمني محدد ، أو بين ما هو موضوعي وما هو
ذاتي ، فما أبعد مثل هذه الثنائيات الاستيعادية عن الإبداع الأدبي خاصة
وما أشد تناقضها وتوابعها في الإبداع الإنساني عامة . إنما أردت أن
أشير إلى أهم مظاهر التبايز النسبي بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبي ،
والتي تبرز أساسا في هدف البحث وفي منهجه دون أن أنفي ما بين الهدف
والمنهج من تداخل وتمائل في كلا المجالين في كثير من الأحيان . ودون أن
أنفي كذلك أن الدراسة الأدبية النظرية قد تسعى لتأكيد أو اختيار
مفاهيمها في نص أدبي واحد ، كما أن ممارسة النقد الأدبي قد تنحصر في
دراسة نص واحد أو أكثر بل قد تمتد إلى مرحلة بأكملها .

ولكن يبقى مع ذلك ما أشرنا إليه من تبايز واستقلال بين الدراسة
النظرية الأدبية وبين ممارسة النقد الأدبي .

ولكن لا ينفي هذا القول بتمايز النقد الأدبي واستقلاله عن الدراسة الأدبية إلى فقدان النقد الأدبي الأسس النظرى الحقيق لممارساته وتطبيقاته ، أو إلى حرمان هذه الممارسات والتطبيقات من منهج اجرائى محدد ، بل وإلى جعلها أقرب إلى الفوضى — أو على الأقل — أقرب إلى التدفق الانطباعى الذى لا ضابط له !

وهذا صحيح بغير شك ، ولكنى اتجاسر وأقول بأنه صحى كذلك إلى حد ما ! فليس هناك ما هو أخطر من خضوع النقد الأدبى التطبيعى خضوعا أعمى للنتائج العامة للدراسة النظرية الأدبية . وما أخطر كذلك التعميم المتعسف لنتائج بعض تطبيقات النقد الأدبى وجعلها معايير نظرية مطلقة . حقا ، من واجب النقد الأدبى أن يستفيد فى ممارساته وتطبيقاته من نتائج الدراسة الأدبية النظرية ، ولكن دون أن يجعل من هذه النتائج يديا على حرية تفهمه وتقييمه النص المحدد الملموس الذى يتولاه بلنقد . كما أن من واجب الدراسة النظرية للأدب أن تستفيد فى تعميماتها النظرية من نتائج تطبيقات وممارسات النقد الأدبى ، ولكن دون أن تقع فى انتقائية مخرقة وتجريبية مسطحة . هذا ما أعنيه بصحية تمايز واستقلال النقد الأدبى عن الدراسة الأدبية النظرية . وينبع هذا عندى من مفاهيم ثلاثة : الأول هو الطابع الإبداعى للعمل الأدبى الذى لا ينبغى أن تحده أو تقيده معايير نظرية مسبقة أو مطلقة .

والثانى : هو أسبقية الممارسة على النظرية ، لا بمعنى الفصل بينها أو بمعنى الأولوية العملية ، وإنما بمعنى ضرورة اختبار النظرية وأغنائها دائما بالممارسة . والمفهوم الثالث هو ما ينبغى أن تنقسم به الممارسة النقدية — فى رأى — من طابع تركيبي إبداعى يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة .

على أن هذا لا يعنى بالطبع الفوضى فى الممارسة النقدية أو الوقوف عند حدود التدفق الانطباعى الذى قد يكون بالضرورة مرحلة أولى من مراحل الممارسة النقدية . فلا بد فى كل ممارسة نقدية بجادة من أسس نظرية عامة ومن منهج عام فى البحث ومن أدوات اجرائية مستعدة من هذه الأسس النظرية والمنهجية ، ولكن دون التقيد الحرفى الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الاجرائية ودون تطبيقها تطبيقا تقنيا تمسيدا ، مما يقلص الإبداع بل يطمسه ، ويخفق إمكانية الكشف عما فيه من جديد .

ولعله قد آن الأوان لكى نتساءل عن الأسس النظرية والمنهجية والأدوات الاجرائية التى اتبناها وأتسلح بها فى هذه الدراسة النقدية

التطبيقية التي أقدمها لروايات « صنع الله إبراهيم » الثالث . ولا شك ان الصفحات السابقة التي تعرضت فيها لنقد المدرسة البنيوية تتضمن مؤشرات عامة لتلك الأسس النظرية . وقد لا يكون هناك مجال في هذا المدخل العام للكتاب في النقد التطبيقي لمزيد من التفصيل والتعميق . وحسبى ان أعود فאלخص هذه الأسس في هذه الكلمات العسابة : ان الأدب عمل منتج دال ، مشروط اجتماعياً وتاريخياً بملابسات نشأته وبفاعليته الدلالية . وهو ، من حيث انه عمل منتج دال ، اضافة الى الواقع . وهو ليس اضافة كمية بل اضافة كيفية ، ذلك انه ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده ، وانما هو بطبيعته الإبداعية اضافة تجديدية الى الواقع ، وقيمة مضافة الى هذا الواقع ، ولهذا كذلك فهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك اضلاعاً تجديدية تغيرية بفضل إبداعيته ذاتها . على انه ليس اضافة تجديدية تغيرية الى الواقع باعتباره معطى إبداعياً في ذاته فحسب ، بل هو اضافة تجديدية تغيرية الى الواقع بفاعليته الدلالية المؤثرة في هذا الواقع عبر تذوقه وتأثيره الموضوعى عامة . وهى فاعلية ذات مضمون اجتماعى تاريخى بالضرورة . على أنها ليست فاعلية مؤثرة مقصودة قصداً من جانب المبدع وانما تتبع أساساً بشكل مباشر أو غير مباشر من البنية الإبداعية للعمل الأدبى ذاته قصدتها بمدها أم لم يقصدها . والأدب يتجلى في نص أدبى له خصوصيته التعبيرية . فهو بنية مترابكة من بنيات مكانية وزمنية ولغوية وحديثة ودلالية متنوعة ومختلفة ومتداخلة وموحدة صياغياً في آن واحد ، وذات دلالة عامة — أو أكثر — نابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . والنص الأدبى قانونه العام الخاص بما . فعموميته هى خصوصية أدبية الأدب ، وخصوصيته هى تنوع هذه الخصوصية الأدبية باختلاف وتعدد الأجناس الأدبية ، وتنوع الإبداع الأدبى في هذا النص الأدبى أو ذاك ، في هذه المرحلة التاريخية ، أو تلك ، فضلاً عن تجدد إمكانات الإبداع الأدبى عامة وتفتحها الى غير حد ، بتعدد وتنوع المصادر والعوامل الذاتية والموضوعية للإبداع الأدبى .

وفي ضوء هذا ، أحاول أن استكمل الإجابة على الشق الثانى من التساؤل الخاص بمنهج النقاد وأدواته الإجرائية .

والحق انه برغم هذه المؤشرات والأسس العسابة التى ذكرتها لنظرية الأدب ، وبرغم ما أشرت اليه من توفر منطق داخلى خاص للإبداع الأدبى عامة ، فان تعدد الأجناس الأدبية وتنوع الملابسات الاجتماعية والتاريخية ، فضلاً عن الطبيعة الإبداعية ذاتها . وما تصدر عنه من عوامل ذاتية وموضوعية تجعل من التعسف ، الاقتصاد على تحديد صارم دقيق للمنهج وللأدوات الإجرائية ، التى تنطبق على الأعمال الأدبية عامة .

فمنهج نقد الشعر يختلف عن منهج نقد المسرحية أو القصة أو الرواية . فضلا عن أن منهج نقد جنس أدبي واحد مثل الرواية قد يختلف باختلاف الأنماط الروائية . على أن هذا الاختلاف لا ينفي الاتفاق حول التوجه المنهجي العام الذي يمكن أن يخصص في : تحليل مختلف البنيات والعمليات البنائية الداخلية في النص الأدبي بهدف استخلاص الدلالة العامة بهذا النص وتفسيرها وتقييمها في إطار السياق التاريخي الأدبي والاجتماعي على السواء ■

وإذا كتب أدب بهذا التوجه المنهجي للمادية الجدلية ، فهو منهجها ، فإن له في نفس جذورا أبعد من مرحلة تعرفي الحقيقي على المادية الجدلية . فمن أواخر الأربعينات كنا طائفة من خريجي قسم الفلسفة — جامعة القاهرة ، نتحلق حول استاذ عظيم لنا هو الدكتور يوسف مراد ونشارك معه في إصدار مجلة علم النفس التكاملي ولم تكن في الحقيقة مجرد مجلة في علم النفس ، بل كانت حلقة بحث ودراسة هاجسها الكشف عن منهج عام للدراسات النفسية يجمع في صيغة واحدة بين منهج علم النفس الجشططي الذي يقوم على الدراسة الشبكية الطبوغرافية ، ومنهج التحليل النفسي الذي يقوم على الدراسة التكوينية الارتقائية . وكان هاجس استاذنا وهاجسنا معه هو هذا البحث عن صيغة تجمع بين الثابت والمتنهي ، بين الجغرافي والتاريخي ، بين الفسيولوجي والنفسي اجتماعي . ولقد عبر الدكتور يوسف مراد عن عناصر هذه الصيغة المنهجية في كتابه « علم النفس التكاملي » . وفي العديد من مقالاته في المجلة المذكورة . ولعلني أذكر أنني كتبت في هذه المجلة — ضمن مقال — اتساعا عن امكانية استخدام الدالة القضائية في الرياضيات لدراسة الأشكال الشعرية ، باعتبار أن الدالة القضائية تجمع بين الصيغة الثابتة والصيغة المتحركة القابلة للتغير . ولكن كان أكثرنا واقدرنا . بين تلاميذ الدكتور مراد — تعبيرا عن هذه النظرية في مجال علم النفس هو الدكتور مصطفى سويف وخاصة في كتابيه عن الإبداع الفني وعن تطور الطفل .

على أنني اعترف أن هذا المنهج التكاملي على ما بذل فيه من جهود عميقة وبذعة كان يغلب عليه الطابع التوفيقى ، فلم يتمكن من الوصول الى كشف هذه العلاقة الحميمة العضوية بين المجال الطبوغرافي الشبكي والمجال التكويني الظاهري . وإنما إبقاها في برامته الى حد كبير على نحو أقرب الى التوازي منه الى التفاعل والتداخل والتواحد . ولا شك أن تعرفي على المادية الجدلية وتشربي لمنهجها قد أعانني على تخلي هذا التوازي وهذه التوفيقية الى حد كبير . على أن الأمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى . فالمادية الجدلية ليست وصفة جاهزة تفتح الملفات بمجرد تبنيها . فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بجسمن الممارسة وعمق الخبرة .

ان المادية الجدلية في الحدود التي ذكرناها هي اذن توجهنا العام في تناولنا النقدي لروايات « صنع الله ابراهيم » الثالث . ويعنى هذا باختصار تحليل البنيات الاساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالاتها في اطار سياقها الاجتماعي والتاريخي . ونستطيع ان نحدد هذه البنيات على النحو التالي : بنية المكان ، بنية الزمان ، بنية اللغات والاساليب وانتقائات ، بنية الأشخاص ، بنية الأحداث ، البنيات الصياغية الصغرى ، البنية الصياغية العامة ، بنية الدلالات الجزئية ، بنية الدلالة العامة . وبالطبع لا يتم الأمر على هذا النحو من التسلسل والترتيب ، بل ما اكثر ما تتداخل دراسة البنيات المختلفة . على ان تحليل البنيات وكشف مايبنيها من تداخل ووحدة قد يفرض علينا ان نستخدم احيانا المنهج الاستقرائي الكمي ، وأحيانا أخرى المنهج القياسي الاستخلاصي ، وقد نستعين — عرضا — ببعض الادوات الاجرائية التي تستعين بها بعض الدراسات البنوية الشكلية . واذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل الى الخارج ، أى الى كشف الخارج فيها ، أى كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالي الى تفسيرها وتقييمها ، أى تحديد موقفها الجغرافي تاريخيا ، فإن دراسة الداخل ، وان تمت من الداخل ، لا من الخارج ، أى دون فرض الخارج عليها بشكل مسبق ، فانها تتم بالخارج بالضرورة أى بأجهزة ومباهيم وأدوات مصاغة خارجيا كما اشرنا من قبل . ليس هذا اقلالا من موضوعية البحث ، وانما هو اقرار بان البحث حسنى من الناحية المنهجية والاجرائية مشروط بالضرورة تاريخيا واجتماعيا وثقافيا . ان التعرف على الداخل الادبى سيتم بالضرورة بالخارج الثقافي والخارج الاجتماعي والتاريخي ، وسيتم تفسيره وتقييمه في سياق هذا الخارج الثقافي والاجتماعي والتاريخي ، وبالتحديد طبيعة علاقته فيه وموقفه منه . وهنا يبرز بالضرورة الطابع الأيديولوجي للتقييم النقدي الذى يمكن الا يتعارض مع موضوعيته ولا أقول علميته . ولست ازمع ان الصفحات القادمة هي تطبيق شامل دقيق لكل هذه المفاهيم النظرية والمنهجية والاجرائية . على أنها محاولة لتطبيق بعض هذه المفاهيم تطبيقا جزئيا نحسب اختصارا لصحتها ، ولكن دون محاولة فرضها فرضا على الممارسة النقدية . ذلك ان القراءة للمنهجية المعقدة للنص هي التى سيكون لها الأهمية . ولعل هذا هو الذى دفعنى الى الاكتفاء بالحديث عن توجه منهجى عام لا عن منهج محدد ، وإلى الإشارة العامة الى بعض عناصر التناول الاجرائى دون أن أصك صيغة أو أدوات اجرائية صارمة محددة ، شأن الصيغة والأدوات الاجرائية التى تملأ بها سوق « البيوطيقا » الجديدة التى أخذت تفرض تقنياتها على النقد الأدبى المعاصر ، والتى تكاد الا تطمس القيمة الابداعية للنص الأدبى فحسب بل تمس معها كذلك

« الأنا المبدع » الذى مهما استقل إبداعه عنه موضوعيا فهو امتداد لخصيته الذاتية، فضلا من أنها تطمس كذلك « الأنا الناقد » الذى هو امتداد متبلور منهجيا للأنا القارىء — « المتذوق » والذى لا تسبيل الى الغاء وجوده الفاعل فى أى معالجة نقدية بهما كان مستوى موضوعيتها .





مصلوبا على الفجر

سليمان العيسى

أجيبك .. في شبابي رفق يفتني
 لمينيك ما صلي .. لوجهك ما غنى
 ألم بقايا اللحم في .. وارتى
 على الرمل .. بقايا من حبيب ومن مغنى
 أجيبك .. آها تصهر الإله .. لا يدى
 على الوتر انهارت « ولا وترى أغنى
 أدق شبابيك الجحيم يقبضتى

واكتب شعرا ..
 يحسن القهر والوزن
 يتيمين مازلنا ..
 وأضيق جمرتي ..
 وأعلن أنى عاشق اليتيم ..
 قل : أنا ..
 سلى العبر .. هل كنا سوى شهقة الهوى
 على رملنا العطشان يا أخت .. هل كنا ؟
 أجيبك مصلوبا على الفجر .. حاملا
 بعيني أشبالتي ..
 أنجرها لحنا ..
 أجر يموتى كل من لعقوا دمي
 وأدفنهم فيه .. أنا المذنب المذنب
 خذني الى الصدر الرحيم ..
 الى السرى
 بحالكة مبياء ، متخمة ضفنا
 يتيمين مازلنا .. الكثر بالرؤى ؟
 بكل أغانيها ؟ بكل الذى قلنا ؟
 بكل البدايات .. الطفولة ..
 بكل الحكايات الجميلة ..
 بكل الأساطير التى عبرت هنا
 وبورت هناك ..
 على مد هذا الأبير الميت رملنا ..
 أنسى .. أسبىها ورأسى فى السما
 نشيد الرجسولة ..
 كتاب البطولة ..
 وأعزف ذري .. أعرف الليل والعمى ..
 وأعرف أنا لم نزل بددا .. أنا
 دميتى على الصدر الرحيم ..
 على الحلم الصلو العظيم ..
 أناجيك مقروحا ..
 أضبك مذبوحا .. وفى قاع جمعيتى
 رصاصتك الأولى (1) ، وقتديك الأسنى

(1) لكى ثورة الفاتح من نوفمبر الكبرى .

وارث من الأوراس .. قرآن أمة .
وانجيلها .. مابات فينا .. ولامتنا



اجيئك .. أطفالا وثكلا ونبرة
خضبت جناحيها بأسمائك الحسنى
أقص عليك الفاجعات طعائنا
ومشرنا صارت .. وشاعرنا الحزنا
وماذا عسى يجدى لديك نشيد ؟
بعيد من الواحات أنت بعيد
هديل .. على قرع الحديد بديد
وضار من الأتياب ..
يدق على الأبواب
يفتش عن أحلامنا ، عن لساننا
تمر ببال البال .. يستقرىء الظننا
يمزق أوصال التراب .. ترابنا .
ونرغده مرهى .. ونعشقه جينا
أقص عليك الفاجعات .. عرفتها
زمان طحنت القيد فى صدرها طحنا
زمان عقدت العزم (٢) أن يشرب الثرى
دم الموت .. حتى ينفذ الموت ما يستل
وعشنا معا عبر العطاء سلفنا
أعنت منها فى حنايا دمي لنا
الى اليوم .. استجدى رصاصة ثائر
لاكتب بيقا ما .. ليشرق لى معنى
الى اليوم يا « غلما » (٣) .. أشبك شمعة
تقول لتاريخ الضياء : معا كنا !
الى اليوم .. هل سالت نسواتى دباننا
لترجعنا فى كل مذبحة قرنا ؟



لأستلتي طعم الدمار .. ولم أكن
لأقفل عن ميلاد سوسنة جفنا

(٢) « وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر .. نشيد قسما بالنازلات .. »

(٣) من المدن الجزائرية التى نغمت ضريبة الدم غالبا .

هينسا اهترانا ..
هينسا انطفتنا ..
سوف ارفع اصبعي
وانذر باليسرى توابيتي اليمنى
انا الفسق المر الطويل ..
انا الابل الشعر القليل ..
انا الوطن الوعد الجميل ..
انا الاملس مهزوما .. انا الغد، باسطة
جناحيه .. لا شمسا احس ولا نجما
لسوف اغنى .. ما يزال متمنيا
حديث هوانا .. يملأ القلب والاذنا
يفتش عن عشاق ..
يمر على الصحراء .. يردها ونعمة
ويسكر قيسا كلما تبتت لبني
لسوف اغنى .. يا تراب طلولي
ويا بيتنا .. انسييت كيف تفارقنا !
لسوف اغنى .. ربما سقط العجى
قتيلا على اصرار محتضر غنى



خذي الثأر يا اختاه انت .. ورجعي
يعود بنا صوب الجذور اذا انا
اجبتك لا اشكو .. رضيت تضيقنا
من الوطن المسحوق .. انا مما ضعفت
مما قد تشردنا .. مما هدنا السرى
مما قد عطشنا في الخصار .. مما جمعنا
تقاسمنا جند الفزاة .. فلم نهن
على عبسة الاسوار اسوارنا هنا
تجدت الاسوار !
تباركت « الأشلاء » (٤) .. قدس زهوها
تقيم لها في كل انملة حصنا
تترخنها بالعمار .. نقيب كلفها
ويطرقنا من شاء .. لا يسأل الاذنا

(٤) اشارة الى المجزلة المجرة في الوطن العربي .

أمد يدي في المساحات الى يدي
لتوسعني كمن يسكنها طعنا
واسكت .. ما أسمعت « أنصار » (٥) كلمة
تعودته بين المحيطين لي سجننا
تباركت يا عصر الفجعة عصرنا
بنعمك .. بالذات المعتقد آمنا !



تشبثت بالأطفال .. ملء حديقتي
قصائد خضر ، لا أرق ولا أغنى
يجيئون كالأحلام ، كالفرح ، كالندى
زرعت بهم أرجاء مأساها حسنا
كتبت لهم .. فاخضر عمري وريشتي
وخلفت ما غشى ورائي وما عني
دموا السيل يغشى السيل ..
خذوا كل هذا الليل .. ان بشائري
لا توى .. واني للنهار بهم أدنى
خذوا ما بنيت من حدود .. وقام
بانهار أطفالي نزلزل ما بيني
نجوز الغباب المر .. نرسم خطونا
على جبهة المجهول .. نفرقه بيننا
كتبت لهم .. غنيت .. مسوا ريتي
فيأفرح الدنيا تقدم .. وعانقنا !



رفيت رفاتي المتعبين .. لأهمهم
على الدرب ، اني منهم ، سمعوا وحننا
عقدنا بحلم المعجزات ميوتنا
وأكبر كان المباء من ظهرنا .. منا

(٥) محتل « أنصار » المشهور بالقرب من سيدا اثر الغزو الصهيوني للبنان .

عكس الريح

يوسف أبو رية

شوارع المدينة التي ينتشر الرمل في سماءها كانت مضيئة يسر فيها الناس يسحنهم اليومية ، لا اندهاش ، ولا ترقب ، والبقر السمين يمشي طليقا بدون أخطام ، والرجال يسوقون النعاج عائدين من المراعي القريبة ، لم يلتفتوا الى رتل السيارات الممرى الذي يخترق للشوارع في صفوف ولم يهتموا بالأخبار التي أذيعت عن إغلاق طريق الصحراء الغربية، وكنت أمشي بينهم نرحا بحرية اللبس الملكي ، أبحث عن جنة « بنياتوي » التي سمعت عنها كثيرا .

وكنت أتوقع انفجارا بشريا في كل لحظة ، وطأبت نفسي : ربما لأن مطروح بعيدة قد يحدث هناك في المدن الكبيرة .

وتراجعت عن فكرة البحث عن الجبانية ، وقلت : اذهب الى « البنسيون » قد أجد فتحي هناك .

وفتحى ابن هذا البلد ، تعرفت عليه عند التقاطع بالفرع ، وصحبني في رحلات الفرق المسرحية التي زارتنا ، واقترب من مثليهما ، وعرض عليهم نصوصه التي يقدم بعضها على مسرح المحافظة ، وهو يعيش في « البنسيون » المطل على البحر مع أصحاب له ، والحديث معهم قد يلم شتات النفس ، وسأعرفهم بأنني على سفن .

في الشارع الساقط من جهة البحر ، دفعني الهواء بشدة الى الوراء ، ونفخ الجالكت الخفيف الذي البسه ، ونكش شعري الرجيل ، لمقه باصابعي ، وقاومت الريح عازما على تسلق المرتفع المسفلت ، على قمته كان « البنسيون » ساكنا ، والمصاليح المعلقة على سورة ترمي ضيوعا ينام على الرمل متقلبا من هوة الريح .

كان الباب مفتوحا ، ولا أحد في الطرقة المفروشة بسجاد طويل أحمر ، نقرت على بابه بظهر السبابة فخرجت امرأة من الباب المجاور تجمع شعرها في أشارب أصفر ، ابتسمت لى ، وانتعشت لما رايت ثوبها الشفاف وصدرها المفتوح الذى سترته بأصبعين سألتها : فتى موجود ؟ قالت : لا .. تفضل .

قلت وأنا راغب فى العودة اليها : شكرا .. خرج له ثانى .
وحدثت نفسى : لو تنهيا لى ليلة حرة ، ادفن فيها وجهى بين ثدى هذه المرأة المرحبة فى فراش لين غائص الى الأرض ، ليللة تزيل عن عيني رواسب حياة الجند المنضبطة ، وتوسع غبار الرمل المكثف فى حلقى .

وسرت فى الشارع والمرأة أمامى ، تدنو وتبعد ، ترتعش صورتها بين المصابيح الغافية تخرج الآهة الممزوجة بهدير بحر ينظر بشراسة من خلف زجاج نافذة مغلقة .

وواصلت الحديث مع نفسى : سأحو من مشاهد عيني صورة العقيد زير النساء الذى ينام مع ممثلات الفرق المسرحية وينزل مطروح كل أسبوع لينام مع صاحبة كازينو « بوسيد » والوصول هذا الجاهل العنيد ، من الغد سننكر سبطوته وليبقى فى صحرائه هذه لئلمى جهله ، كم كان يكرهنى هذا الرجل ، قضيت معه أيامى كلها ، ولم يرفع كوعا من جنبى ، كانه — فى كل مرة — يريد أن يقول أبقي هنا أنت لا تعرف شيئا ، ظف فى شهادتك ، هذا الجيش مملكتى وأنتم متطفلون عليه .

كانت السيارات ما تزال تسير فى صفوف ، وبدأت أشعر بالجوع يتطوى داخلى قلت : اذهب الى مطعم « الحرية » اتناول العشاء وأشرب البيرة فقد أراد الله أن أختم ليلتى الأخيرة على هذه الشاكلة .

كان المطعم نهارا كاملا ، لمبات النيون على الباب وبالدخل توزع نورا أبيض على المناضد المفروشة بشمععات مزخرفة بورد كبير وعلى التيشانى المصنوف على الجدران ورائحة بخور تنطلق من عمود أسنل مروحة كبيرة تدور فى كسل وهناك بعض الرجال منشغلين بالطعام وبالنظر الى التلفزيون المرفوع فى ركن وأم كلثوم تغنى مهله « بالسلام احنا بدينا بالسلام » وصور كثيرة تترى لمصانع ومزارع وانهار وجنود يقطعها من حين لآخر صورة الرئيس الضاحكة .

اتخذت مكانى على منضدة فى مواجهة الباب وكنت أستطيع أن أرى التلفزيون بجنب ، وجاعنى الجرسون بجاكته البيضاء بيده كهنة راح يمسح بها على الشمع ومال بإذنه على فمى فقلت : ربع كباب وبيرة .

فصاح بالطلب لزميله الواقف وراء الأسياخ ، وسمعت الرجال يتكلمون ، قال أحدهم : حينفلوها بالقمر الصناعى . وقال الآخر : نتعشى ونروح نشوفها على تهوة « العوام » . قلت : هكذا تنتهى الأمور !

وتذكرت ..

أول صورة رسمتها فى المدرسة الابتدائية كانت لفسلاح يرفع شومة غليظة بيد واحدة يهوى بها على رأس جندى ساقط بالبراشوت المتراخى الأحبال ولم أنس أن أضع على وجهه الجندى ملامح الرعب وان أخط نجمة داود على الخوذة ولم أنس أن أجعل يد الفلاح قوية نافرة العضلات وعملت الكثير من الطيارات الصغيرة المحومة كالذباب هنالك فى خلفية الصورة ، كم فرحت بها مدرستى ، شاركتنى فى تلوينها ، وشاركتها فى تثبيتها على الحائط الى جوار السبورة . لمحت فتى من باب المطعم وحين ظهر من النافذة الجانبية ناديت عليه : فتى . وتوقف عن جريه ونظر جهة الصوت ولما رأتى أقبل على قال بتعجل : بتعمل ايه هنا ؟ قلت : رحى لك البنسيون . قال يخطب كما بكف : ولا على بالك .

قلت وأنا اعود الى الكرسي : فيه ايه ؟

— تم رح الوحدة .. التحيات مالية البلد .

— أنا دنعة ابريل .

— بظم الكل .. فيه حالة طوارئ .

— أنا حسلم المخلاة الصبح .

— جت اشارة ان الكل يرجع .

سألته واحساس بالفجعة يتصاعد داخلى : ليه ؟

— خايفين ليبيا تعمل حاجة ترد بيها على توقيع المعاهدة .

وسحبنى من يدى لاقوم قلت : أنا ظلمت عشا .

— تعشى هناك .

— وأنت ؟

— رايح البنسيون ..

وظلمت منه أن يأخذنى معه قال : مش ممكن .. انت حتطلع على

« برانى » من الصبح .

تركنا الجرسون واقفنا بالطبق الذى يخرج دخانا خفيفا ، وهو ينظر الى بحسرة

ومدت اليه قلت : حطهم فى ساندوتش .

وتركنى فتحى أسير وحيدا تحت جدران البيوت ، ورتل السيارات لم ينقطع ، ظل يهدر فى الشارع الكبير بصوت جنزيرى يهز المدينة وكان الجنود منكشيين فوق مدافع مغطاة بمشمعات سبيكة ، وكانوا ينظرون بحزن وفى نفوسهم رغبة فى النزول الى هذا البلد ليشرىوا الشاى الساخن على مقاهيها ويدخنوا سيجارة على أرصفتها الهائثة .

وصلت باب القيادة ورأيت الحارسين واقفين بتحفظ ورفعنا السلاح فى وجهى قلت : أنا . فعرفنى واحد منهما قال : كفت نين ؟

— أودع أصحابى .

— ودا وقت أصحاب .. أدخل .

وتركت السيارات تمشى فى طابورها بمحاذاة سور القيادة متجهة الى أقصى الغرب كانت تودع فى أطراف السور آخر المصابيح المضيئة ، بعدها تسقط فى الظلمة فتتلاشى ملامح الجنود الراكبين عليها ويبقى شبح السيارات كتلة كثيفة من الظلام لها بوز طويل يرتفع أعلاها فتصير كقطيع من الفيلة السوداء التى تترقع سيقاتها فى جنازير الحديد .

دخلت وكنت حريصا على الاختفاء فلا يرانى أحد من الضباط وهالنتى ظلمة الابنية الواقعة فى وضع انتباه يدها فى جنبها ورأسها مرتفعة فى السماء وعينها مفتوحة على آخرها ولكنها لا ترى شيئا على الإطلاق لا ترى غيرى ، وتكتم ضحكة السخرية فى عيها .

عند باب الفرع سقط على وجهى بصيص نور ضعيف ينفذ منه ، ولما فتحت الباب وجدت أجسادا مكدسة تحت البطاطين السود وسبعت شمخرا مرتفعا يتردد فى جنبات الحجرة ورائحة نوم مختلطة برائحة جوارب ننتة ، دفعت البيادات المفورة الأمواه وبدات أبحث عن مخلاتى التى دسستها تحت السرير لأخرج بيجامتى ، وبعد أن علقت اللبس الملكى على المسمار قمعدت على الأرض أكل الساندوتش ، وبعد أن انتهيت رحت أبحث عن مكان ، دفعت المسكرى النائم على الطرف فاستقيظ مرعوبا تتدفق من عينه حمرة بلون التمر المخنوق وقال : رجعت ؟

— وسع .

— سيادة العقيد اتصل وقال كله يرجع .

— وسع .

مترجح نحو الحائط ورنعت البدن الثقيل وتمددت الى جواره وظللت لفترة طويلة لا ارفع عيني عن المصباح الصغير المعلق وسط الحجرة كصغار الببضة .

أطفال الأيام الحرة ..

مهجد القدوس

تسجو التناديل الفقيرة والطقوس
 تسجوا المناديل الصغيرة ثم داروا معهم
 فكأنهم
 لا يحزنون
 لا يضحكون
 لا يعرفون النسيج
 يحكون عن موالهم
 موالهم .. منه السعال .. أو الصرير .. أو التراب
 والصمت .. باب
 والنول غول أسود مص الشباب
 غريباء .. يعيش بعضهم أن يرحل الليل الغريب
 عند الظهيرة .. في الصباح وفي المساء إلى المدينة .. يدخلون ..
 .. ويخرجون ويحزنون
 في الجيب ما يكفى لخبز .. أو أدام
 سكت الغلام
 حار الغلام
 ومضى يفلسف أن في الجيب الكثير
 بطريقته
 فالسيد الفضى يعبت بالانامل والعقول وبالصدور
 وسيكفل الخبز المقدر للأجير
 وبضائع الفضى حتما في الصباح غدا تروج
 مازال في العمر الكثير
 لم يبتئس
 لا ينبغي أن يبتئس

فالصبية العمال من أشباهه
 لا يعرفون سوى النسيج
 في الصبح يعمل « كالزجاج هنا الخيوط »
 « والصدر يخنقه الهبوط »
 فقراء والخبز الفقير من القناعة للمجاعة يستطيل
 والنوم في الليل الطويل هو الملاذ
 « يا عم أحمد لا تنم »
 « فالبيت يحتاج الطعام »
 والعم أحمد لا ينام
 هو يسعل اليوم الأخير من القرار
 ويروح يحصى ما تبقى
 ليزوج البنت الصغيرة .. كيف للبنت الزواج
 لا يعرفون هنا التجهز للزواج
 لا يعرفون .. سوى النسيج
 الشيخ يكره أن يموت بلا شقيق .. أو صديق
 ليلم عرض البنت من عرض الطريق
 فالعمر سافر منذ باع الروح للبنت الصغيرة والعقوق
 هو منذ أن ترك الشقاء على الحقول إلى الشقاء بلا حقول
 قد صاحب الليل الملول
 والفقر .. ذا الوجه الصفيق
 « لا بأس .. فالجيب الممزق قد يتيح لها السرير »
 « وإذا أموت .. فقد أموت على الحصر »
 « لا بأس .. عشت على الحصر »
 — والسيد الفضي ينهب .. « ما لنا نحن الصغار »
 « أشباه أولاد الرذيلة في مدينتنا المقثور »
 — يا عم أحمد لا تسالم كل أولاد الخطيئة والشرور
 والسيد الفضي يمزح بالخمر وبالمعطور
 أسطورة الليل الأخير
 فالتناس ما زالت تدارى بالنسيج صدى النسيج
 والتناس في حاراتنا
 لا يعرفون سوى النسيج

المرأة في أرباب الطاهر وطار



بقلم : رجاء عدلى

لكل فنان موقف من الحياة ومن تضايها عصره . ونحن نعيش عصرا طاحنا ، تجرى فيه الأحداث بسرعة فائقة . وفى العالم الثالث — وعالمنا العربى على وجه الخصوص — تتعقد وتتشعب المشكلات التى تواجه الكاتب . ويعتبر تناول المرأة — كظاهرة اجتماعية — من أدق هذه المشكلات وأكثرها حساسية فهذه القضية كثيرا ما يتم تجزئتها ، أو تبويبها بشكل من الأشكال . لذا فإن الكاتب حين ينحاز إليها بصديق — أى حين يكون أمينا فى تصويره الفنى لواقع المرأة — فهو لا يساهم فقط بترسيخ القيم الثورية فى مجتمعه وحسب ، بل يستطيع النفوذ الى عمق التجربة الانسانية ، والواقع الاجتماعى بأبعاده وخصائصه المتنوعة .

وحين نرى أن أحد مهمات الكاتب الأساسية هى أن يعيش الحياة الكاملة لشخصياته كلها — دون تمييز — بكل خصائصها النفسية والاجتماعية والاقتصادية ، ويربطها بالأحداث الخارجية والتاريخية المحيطة بها نجد

ما حدث بالفعل هو أن انعكاس شخصية المرأة في الأدب بوجه عام — والأدب العربي بوجه خاص — لم يتحقق أو يتطور بقدر مواز للقضايا والمشكلات الأخرى المطروحة في ثقافتنا الوطنية البديلة .

وقد قدم الكثيرون من الكتاب رؤية منقوصة ، وقاصرة للمرأة ككائن إنساني له عالمه الداخلي ، وأيضا له علاقاته بالحياة والمجتمع . فحين نرى البعض يصورونها وكأنها عامل مساعد لاستكمال أحداث الرواية وعناصرها . نرى البعض الآخر وقد صورها نماذج جامدة — ساكنة — لها وظائف اجتماعية محددة ، كأم ، أو كزوجة ، أو عشيقة أى تلك الشخصيات الجاهزة منذ البداية والتي لا تتطور مع سباق الحياة .

وفي كثير من الأجناس الأدبية يتم تصويرها ككائن غامض ، محاط بهالة غير مرئية ، وغير مفهومة عن سحر المرأة ، وجمالها الأسر . تلك الصور التي تلهب خيال القارئ ، وتعدده بالكثير من الأحلام التي لا تتحقق . أى تلك التي تعمل على استلاب عقله ووعيه .

أما بالنسبة للموضوع ، فالرواية العربية حافلة بموضوعات مملّة ومكررة عن المثلث الشهير ، الزوج — الزوجة — العشيق ، أو العكس . فنالادب الروائي العالمي — وأدبنا العربي متأثر به — لا هم له الا أن يصور تلك المواقف — المآسي — كما قال موريلك ، أنها دوما قصة السيد والسيدة ، تلك العلاقات الناجمة دوما عن ظروف الأسرة البرجوازية القائمة أساسا على الملكية الخاصة ، وحق الزوج في السيادة ، وحماية ممتلكاته ومنها الزوجة .

مثل أولئك الكتاب قد اعتادوا على تصوير شخصياتهم من النساء في أطر معروفة سلفا ، وطبقا لمفاهيم أو تصورات مسبقة . بدءا بوضع المرأة في الميثولوجيا — من حيث مضمونها الاجتماعي الغيبي — وانتهاء بثقافة الكاتب ، وطريقة التحام هذا الكائن المسمى بالمرأة ، بعالمه الخاص ، وطريقة تشكيل وجدانه ، ونظرتة المجزأة إليها . وهذا بالفعل له أساس مادي موجود في الواقع المتخلف الذي تعانيه النساء في بلادنا . ولكن رصد ظواهر الواقع ، وانعكاسها في الأدب من هذه الزاوية فقط ، لا يمثل سوى جانب أحادي ، ورؤية غير متكاملة ، قاصرة عن كشف العلاقة الموضوعية بين وضع المرأة المتخلف هذا ، وبين الواقع الاجتماعي في حركيته وتطوره . مما جعلها — أى شخصية المرأة — تبدو غير حقيقية وبعيدة عن الواقع .

لكن اذا تتبعنا الادباعات الأدبية تاريخيا ، فسنجد حتما خصائص وسمات — تشير الى بدء ظهور النموذج الإيجابي للمرأة . ويتبلور هذا

النموذج بشكل أوضح في فترات التحولات الاجتماعية الشاملة . لأنه حينذاك تتكشف لدى الكاتب مجالات لم تكن واضحة من قبل عن علاقة الفرد بالمجتمع . وهكذا نجد أن مجال بحث كهذا مازال خصباً ومتنوعاً . لذا فهو يحتاج الى كثير من الدراسات سواء النظرية منها أو التطبيقية .

ومن حق القارئ أن يتساءل ، ماذا فعل الطاهر والطار — كاديب ملتزم — بشخصه النسائية ؟ . أو بالأحرى كيف تحققت شخصية المرأة ضمن اطار رؤيته الكلية للواقع الجزائري في حقبة تاريخية معينة ؟ .

سنتناول في هذه الدراسة بعضاً من أعمال الكاتب الروائية — (رمانة — عرس بفل — الجزء الثاني من اللاز) — محاولين قدر استطاعتنا الاجابة على السؤال السابق . هذا من خلال تحليل شخصية المرأة ، ورؤيتها في ترابط مع واقعها الاجتماعي . وأيضاً من خلال الكشف عن شخصية الرجل — البطل — أصوله الطبقية ، ثقافته ، انتمائه . أى تلك العوامل التى تحدد في مجملها نظرتة للحياة وللبراة .

وإى من الشخصيات ما يتم تناولها بالاسهاب أو بالايجاز ، فهذا ما تلميه طبيعة الدور المنوط بالشخصية ، خصائصها ، طريقة التقائها مع الشخصيات الأخرى في العمل الروائي .

ولن نتطرق هذه الدراسة الى مناقشة الشكل الفني للرواية وكيفية تعامل الكاتب معه برغم سحر هذا الجانب في كتابات الطاهر والطار واغراءه للباحث من مزيد من التوغل في ثنايا العمل الفني ، الا أننا اقتصرنا على الكشف عن بعض الدلالات الفنية التى من خلالها عبر الكاتب عن موقف ايديولوجى محدد تجاه ظاهرة معينة — ضمن ظواهر كثيرة — هى وضع المرأة ككائن اجتماعى .

— « رمانة » —

في أواخر الستينات كتب الطاهر والطار مجموعة « الطعنات » وجاءت ضمن هذه المجموعة قصة « رمانة » ليستكملها فيما بعد ، أثناء كتابة روايته « اللاز » . فهى كما قال الكاتب : ليست بالقصة القصيرة أو بالرواية . انها مرحلة انتقال من لون أدبى الى لون آخر . وهى أيضاً كذلك بالنسبة لبحثنا هذا ، أى بالنسبة لتطور شخصية المرأة في كتاباته .

« رمانة » باختصار ، تمثل رحلة البطلة الدؤوبة عبر عالمها الداخلى ، المرتبط عضوياً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية خارجها ، من أجل استعادة انسانيته المفقودة .

بطلة الرواية فتاة رائعة الجمال . لا تجد في جمالها سوى سلعة قابلة للبيع والشراء . تنتهى طبقيا الى شريحة من شرائح المجتمع الدنيا حيث الفقر المدقع ، والجهل ، وعالم الجريمة . انها تسكن أحد تلك الاحياء القصديرية الصدئة . وبالرغم من تدنى أخلاقيات هذه الشريحة . الا أن الكاتب لا يدينها ولا يصمها بالعار . لأن الشر مبرر ، والقهر مبرر . فهو نتاج لقوى أعمق وأكثر شراسة . وهذه القوى الخفية تكتسب معقوليتها من وضعها المهمين في المجتمع . فهاهو القاضى ، ومثله رئيس الشرطة ، ومدير البنك ... الخ ، يمارسون العهر الخفى ، في الوقت الذى يقولون معه الوضع على حاله .

في البداية ، ويتداعى المنولوج الداخلى . تتخبط « رمانة » وسط دهاليز عالمها المظلم . يصوره الكاتب وكأنه غابة وحوش ، او بئر ليس له قرار . أى أنها كانت تعيش حالة تشبه الغيبوبة . في الوقت نفسه لا تهتك ارادة التفرير . ومن خلال الكشف المستمر لعالم الشخصية . تتضح مناطق الاظلام داخلها . وايضا في العالم المحيط بها . أى تلك العوامل التى تشدها الى أسفل . وتلك الى تعمل على تطوير وعيها والخروج بها الى عالم أكثر كمالا ورحابة .

في مرحلة تالية من تطور الوعى تخطط عليها الأمور . حيث لاتكون مدركة تماما لماكن قوتها . فنجدها تصعد نارة ، وتكاد نشتم منها راحة الهواء النقي . ونارة أخرى تهوى وتراجع .

وبعد تراكم طويل من الخبرات ، نجد البطلة تقبل على تغيير واقعها . ترى نفسها ولأول مرة كائن انسانى له احتياجات نفسية وروحية الى جانب احتياجاته المادية . ترى أيضا أن الرجل من الممكن أن يصير صديقا ورفيقا ، وليس مشتر رخيص لجسدها .

بدأت « رمانة » في تعلم حروف الهجاء ، ايدانا بمعرفة ما يحيط بها من الغاز الحياة . من أولى الكلمات التى نجحت في تعلمها هى كلمة «باب» وكأنه ارهاص لخروج قادم الى عالم جديد . حيث تتمكن من فهم رموز كثيرة ، ويتم اعادتها الى دائرة الوعى كصيد من الخبرة الانسانية . وقد حدث هذا التطور في شخصيتها — بالتدريج — عبر التقائهما بمناضل ثورى ، يسمى هو الآخر لتغير واقعه بطريقة أكثر شمولاً . يحبها لذاتها، ولروحها النابضة بالخير والجمال . **هذه الروح التى ترفض الاستسلام أو الموت ، كروح شعبها في « عمقها وفتحها »** . ويتدفق عناقهما حصارا دافئاً — معادلا لتلك الثورة المتوقفة في داخلها لتشوف حدود اللامرئى .

تتداعى الذكريات من مناطق رحلتها المضيئة : « أحسست بجبال من الدفء تذوب فوقى ، وتغمرنى . أننى خاطرة تجول الافاق ، ونفمة نائهة ، وشعاع يلثم زهره » .

تقول فى منولوج آخر : « كان ينادينى رمانة » ، وأناديه « خالى » ، كنت طبيعية فى كل تصرفاتى ، وحركاتى ، لا غنج ، ولا دلال ، ولا تعرية صدر ، أو زم شفتين ، أو تعطر ، أو تثن .

ان علاقة البطلة بهذا الخال لتمثل نوعا من العلاقة الحميمية . فالمؤلف لا يسميه باسم معين . وهذا من الممكن أن تكون له دلالة فى اللاوعى الجمعى . وتفسره عند « يونج » أنه يمثل أحد الأنسائط الأصلية — الإيجابية — فى اللاوعى . تلك التى تساعد الإنسان على اكتشاف الخير والجمال فيه . أى يتعرف على جانبه الروحى ، ويلتحم به ، فيحدث هذا التوازن المنشود .

ومن خلال الوعى الوليد تتحول فتاتلة الى رفيقة ، تمارس العمل النفسالى ، حيث تكتشف أن « سماء الرفاق صاحبه » فى الحين الذى تكون فيه سماء غيرهم مغمية » فى البداية لا تدرك — بشكل واضح — الهدف من النضال ، حيث تتسائل فى دهشة . كيف يوحد مثل أولئك المناضلين ، بيننا أحيائهم القصديرية غارقة فى الآلام واللامبالاة . يرد عليها « الخال » بايمان . بأن الطريق طويل وشاق « وأن التغيير لابد سيحدث اليوم ، أو غدا ، أو بعد أجيال » هذا الايمان تابع من معرفته العميقة لحياة الإنسان فى ارتباطها بالمجتمع على أساس أنها عملية جدلية وموضوعية وأنها قيد تطور الواقع المادى .

فى الوقت الذى تتجج فيه « رمانة » فى تجربتها الأولى — فى توصيل رسالة الى حد الرفاق — تكتسب قدرات جديدة ، تؤهلها لمزيد من التطور . لكن خط هذا التطور ينقطع فجأة . ليس فقط كتنتيجة لفقدان الإرادة لديها . ولكن السبب الأساسى هو ظهور قوى خارجية ، حركت هذه الإرادة فى اتجاهها السلبى ، الا وهو اغتيال حبيبها ورفيقها على يد قوى البطش . تتراجع البطلة عن الطريق الذى اختارته سابقا ، وتتجلى مظاهر تراجعها فى زواجها بالآخر من تاجر تحف ، يقتنيها كتحفة جميلة . حيث يدنف الثمن كمقابل لحمايتها المادية فقط .

ويترك لنا الكاتب نهاية مفتوحة ككل نهايات أعماله . مفادها ان هذا القطع عن خط التطور الإنسانى ليس نهائيا أو مطلق . وان حدوث التغير فى حياة الإنسان ليس بأى حال هو نهاية الصراع . بل يعنى رحلة

أخرى جديدة . وإن التغيير الأصيل يصير رهن تغيير هذا التركيب الخاطيء
لمجتمع بأسره .

— « عرس بفل » —

كتب الطاهر والطار رواية « عرس بفل » في منتصف السبعينات ،
وفيهما نقلنا الى كهوف غريبة هي أوكار البقاء . الرواية عبارة عن بيانوراما
متحركة ، تتلأى فيها أحداث ، تتمحور حولها شخصيات حية ، أخذاً ،
تتحرك ، تحلق فوق واقعا ، ترقص على الحبال ، تهوى من فوق حافة
جرف سحيق ، وتكتحل عيونها بالآلام المضنى ، ورغبة حارة في الخلاص .

هذه الشخصيات هم مجموعة من نساء عاهرات ، ورجال قوادين
تضمهم وحدة المكان ، الا وهو الماخور . كل منهم له رحلته التي أدت به الى
هذا الماخور، وايضا له حلمه في الفروج . ذلك الحلم المعادل لمحاولة
الخلاص الروحي أو المادى من عالم سفلى . ولأن الحلم يعنى أحداث
حالة ما من التوازن النفسى في الشخصية ، فانه يجعل الحياة أكثر احتمالا،
ويجدد القدرة على مواصلة العيش فيها .

وكثيرا ما يتداعى حلم الخلاص هذا كمنولوج داخلى ، أو حوار بين
الشخصيات ، أحيانا يبدو كمزف منفرد لكل شخصية على حدة ، كل له
توتراته ونغمه الخاص . وأحيانا أخرى تتوحد آلات المزف في سياق
عام منسجم . وهنا يتجسد المشهد الروائى كلوحة درامية لها أبعادها
وايقاعاتها الخاصة . فنجد في الرواية ، وفي أكثر من مكان ، مشاهد
طقوسية مليئة بالحركة والحيوية . الكل يرقص ، يدب الأرض بقدميه
فتتفجر أشواقه « أرواح .. أرواح ، وكى نشوفك نرتاح ويتغير
حالى » . ولكن القلوب خاوية والصدور تهتف بالراحة .

يصف الكاتب إحدى هذه الطقوس حيث « كان الجو كثائسيا مقلوبا،
لم يكن هناك أحد يدعو قوة غيبية خارقة ، وإنما كان كل من هناك ،
يفرز ما في أعماقه » .

أنت هذه المجموعة من البشر الى الماخور عبر رحلة طويلة من
التبزيق والانهيال ، أو تحت طائلة الحاجة المادية ، وأثر تشوهات نفسية
صميّة .

« العنابية » تلك الشخصية — البؤرة المتوهجة في الرواية ، هي
شملة نار لم تخبو رغم تجاوزها الأربعين . انها معلمة هذا المكان ،

يأثر بأبرها البنات والهزبين ، يقال على لسان إحدى الفتيات « المعلمة هذه في عنفوانها كانت تذبج وتسليخ الرجال بنصف ابتسامة » . كيف ارتحلت العنابية من مأخور الى مأخور ؟ وما الذي أدى بها الى هذا التدهور ؟

البداية حين كانت ابنة الخامسة عشر ، تشهد أمهم أعينها الاعتداء على الأب ، وقتل الأخ ، تتذكر حكايتها في منولوج حزين :

« ظل يتدلى من التينة ، طوال الفترة التي كان السينغال يعتدون على وعلى أمى كانت الفترة طويلة . كنت في الخامسة عشر ... أغمى على واستفتت ، .. وعندما استفتت أخيراً ، لم أجد أحد ، لبثت يوماً وليلة ، لا أقوى على الحراك من مكاني ، كنت جائعة . خائفة القوى ، كانت الدماء حولي ولم يكن هناك أحد » .

هذه هي المصائر الدرامية لأمثال أولئك الفقراء البسطاء من الناس . فنجد أن التشرد والجوع والبؤس هو ما يؤدي في النهاية الى وجود هذه الفتاة ومثيلاتها في مكان كهذا . حيث يدركن أن للمال سطوة جبارة ، وأن هذا المكان كغيره من الأمكنة .. كما أن قانون البيع والشراء هو نفسه ذات القانون الذي يسرى في المجتمع خارجه . تدلل على هذا « العنابية » بقولها : « اشتغل ، أبيع واشتري ككل عبك الله ، استبدل تحمل شخص على بدني لدقائق ببذله اتصال ، واستبدلها بدورها بنقود » بهذه الصورة الفاضحة يتم للكاتبة تعرية تناقضات المجتمع البرجوازي . فهو يكشف بحدّة وتسوة تبعية مصائر هذه الطبقات المستغلة من قبل طبقات أخرى . حيث يتبعها بالمقابل تغير في العلاقات الأخلاقية والسلوكية . ويفقد كل شيء مادة بيع وشراء ويتحول الانسان ذاته الى سلعة .

تتواتر في الرواية صور شبيهة . تؤكد باستمرار أن هذه الأنماط من البشر هي وليدة وضع طبقي - اجتماعي مختل ينتج عنه بالتالي هذا الاختلال في الشخصية . من أوضح هذه النماذج « حياة النفوس » أنها العنابية في شبابه . يطلبها الجميع لجمالها حيث استقبلت في يوم واحد طابورا من مائتي رجل . كانت تستعذب الاهانة والضرب ، ومع إحدى هذه الاهانات « تذكرت أبها الذي سافر الى فرنسا ولم يعد ، وأخاها المشلول الذي يعيل أمها وزوجها . تذكرت الليلة التي طلبتها أمها وأمرتها بالنوم في فراشها » والأم مهددة بالطلاق من قبل زوج يريد أن يضاجع ابنته !! فرت الابنة منذ ذاك اليوم البعيد بلا رجعة حيث الشوارع الخلفية والمطاردة والمواخير ..

هكذا صور الكاتب شخصيات عديدة من النساء . كل لها ملامحها الفردية الخاصة وأبعادها ، ولكنها في الحقيقة ، عدة تحويلات لنموذج خاص من المرأة . وهى تلك الخارجة عن العرف والقانون الاجتماعى . وان كان هذا ينم عن الشعور بأن المرأة تؤكد حريتها بفعلها هذا . الا أن الكاتب يؤكد دائما انها حرية غير داعية ، منقوصة ، ومشوهة . تؤدى الى مزيد من التدهور ، ومن ثم الدمار لمناطق الاشراق في الشخصية .

ومن مكان كهذا بدأت أيضا رحلة « الحاج كيان » في زمن شبابه الذى ولى . فكيف كانت رحلة البطل ؟ وإلى أى هدف ؟

بدأت رحلة البطل حين كان شابا يافعا . درس في جامع الزيتونة بتونس على يد شيوخها الكبار . ثم أراد أن يغير العالم من خلال معتقدات رجعية متدثرة بمسوح دينية ، تقول بأن الجهاد في سبيل الله يبدأ من جميع الأمكنة . بل وأكثرها فسادا وهى دور البغاء . لمعت الفكرة في رأسه معتقدا بأن **المرأة أصل البلاد** . وعليه أن يبدأ التصرية من الماخور . وفى مشهد محورى في الرواية ، رسمه الكاتب بسخرية لازعة ، حيث صعد « الحاج كيان » على منضدة وسط الماخور ، ركبته ترتجفان ، والدم يتصاعد الى رأسه ، وفى غمرة حماسه ، أخذ يردد مقولات خطابية عن طريقة التوبة والخلاص . وانه صوت الاسلام يتحدث الى اماء الله بوصفهن مسلمات قد أخطأن الطريق . ترد عليه أحداهن بعنفوية :

« نعم نحن مسلمات ولكن كل الذين ياتوننا أيضا مسلمون » . هنا تظهر بوضوح تلك الهوة بين الخيال والواقع . فالولئك النسوة قد واجهن الواقع عن حقه ، ولم يعد باستطاعتهم ان يجدن في مجرد الدعوات لقوى السماء ما ينقذهن من الشقاء الذى يعانينه .

أما تناقض البطل فيمكن بين وجدانه الفارق في الرغبات السرية وبين طموحه ان يغير العالم عن طريقة كبت الرغبات ، والمحافظة على أطر اجتماعية بالية . ولقد كان طموحه في مستوى الحلم الفير قابل للتحقق ، **او الحلم العاجز ، الذى هو في مجمله تعبى عن عجز طبقة بكاملها عن التغيير** . ولأنه حلم مراهق ، فهو لسميع الواقع ، او مسببات الفساد فيه . وارتكز على مبررات واهية . انهارت كلها دون أى مقدرة على المقاومة لمدى مواجهة البطل أول اختبار حقيقى ، حين سحبته « العنابية » الى غرفتها ، واكتشف في عالمها حينذاك ، حقيقة أشد رسوخا مما تعلمه في جامع الزيتونة . اذ تتداعى ذكرياته الماضية عن عودة البنت الجميلة — العنابية في شبابها — « التى استطاعت أن ترزعزع جامع الزيتونة بسواريه ومشائخه وبنفته ونحوه وصرعه وتجويده وتحوله الى هزى يحج الى كيان » .

كانت النتيجة الحتمية لرحلته هي الانفصام — بمفهومه الاجتماعي — ففى عالم المقابر الكثيرة كان البطل يجتر معارفه الذهنية الماضية ، يتعاطى الحشيش بغية تخفيف الوعي أكثر ، فتأتيه الخيالات متجسدة فى أحلام وهلوسات مريضة عن المتنبى ، وابن قرمط وزكروية . تلك المعرفة الانسانية التى شكلت يوما جزءا من وجدانه الحى . ثم صارت صدى مؤلما لصوت قديم تصطبغ بخواطر القبرة . وتعود كظلال كلبه تعبر عن لا معنى الحياة وعيشتها ، وإن كل شئ ينتهى الى الموت والفراغ كما انتهت حياته هو .

رحلة « الحاج كيان » تنتهى بالهزيمة لأنها تتسق مع تكوينه ووعيه الطبقي ، من خلال نظرته للحياة ومركزها المرأة . وكانت رحلته قد بدأت بالمرأة وانتهت عندها . ولكنها لم تنته كما بدأت . لقد بدأت بمحاولة تغير العالم من خلال المرأة واخفقت بهزيمته على يد « المرأة » ، ومن ثم فشله فى التغير . ولم تهزمه المرأة انطلاقا من كونها انثى ، ولكن من خلال ظروف كليهما ، كل حسب دوافعه وواقعه .

وحالة « الحاج كيان » لتلخص نظره الاستبداد الشرقى للمرأة ، من خلال مفاهيم الرجل البرجوازى . تلك النظرة التى تشتهى المرأة — كمتعه — وتنفيها فى نفس الوقت . ونفيها هنا يعنى الغشاء كل خصائصها ككائن انسانى ، لذا يصبح من الممكن تغييرها ، وتبديلها ، بل وامتلاكها .

فى رواية « عرس بفل » نجد الكاتب قد تجنب — عن عمد — مغالطات كثيرة ، شائعة ، عن وضع المرأة وتحليلها وزر الخطيئة الاولى والصاق صفة الدونية بها . او تصويرها ككائن منفصل عن واقعه . بل نراها دائما رهن هذا الواقع متأثرة به ومؤثرة فيه . يشير الى هذا الطاهر والطاهر بوضوح على لسان بطله « الحاج كيان » :

« ان عرى أجساد هذه الولايا يعكس عرى واقمهن » :

— العشق والموت فى الرفق الحراش — الجزء الثانى من « اللاز » —

الروايتان اللتان تعرضنا لهما بالتحليل قد كتبتا فى فترة تأسيس الحركة الوطنية فى الجزائر وما بعدها . وفى هذه الفترة ايضا كتب الطاهر والطار رائعتيه « اللاز » (الجزء الأول) . ثم اتها فى جزئيهما الثانى فى فترة لاحقة . حيث أعاد الكاتب إبطاله وأعطاهم أدوات تنماشى مع المرحلة التالية من الثورة . ولقد عكس الكاتب فى رواية « اللاز » — بجزيئها — عصره بكامله من التطور التاريخى للشعب الجزائرى .

موضوع بحثنا الجزء الثانى من « اللاز » — (العشق والموت فى الزمن الحراش) . زمن أحداث الرواية هى فترة انطلاق الحركة الفلاحية فى

الجزائر ، حيث تم الالتقاء . الذى جرى بين العمال والمتقنين من جهة ، والفلاحين من جهة أخرى فى سبعينات هذا القرن .

فى الرواية بعدان اساسيان : الأول عبر المكان حيث ترتحل مجموعة من الطالبات (جميلة وزميلاتها) من المدينة الى الريف فى عمل تطوعى لمساعدة الفلاحين فى التعاونيات الزراعية ، فى محاولة لالغاء المسافة بين الريف والمدينة من جهة ، وبين العمل اليدوى والفكرى من جهة أخرى .

البعد الآخر هو رحلة جميلة مع الكاتب عبر الزمان والمكان . حيث يقوم المؤلف بدور الشاهد على أحداث عصره . فهو « برها » - الطاهر والطار - « الضمير الغائب » الذى يلعب ادوارا عدة يلعبها من خلال قطع الحدث ، التعليل عليه ، وقفة تأمل ، او القاء الضوء على منطقة معينة . فتعد هذه الرحلة بمثابة قراءة فى الأزمنة المقبلة من خلال الحاضر المعاش .

تتناهى الأحداث مع رحلة جميلة وزميلاتها . حيث يتم الفصل ، او التداخل فيما بينها على جملة الايقاع الأساسية « لا يبقى فى الوادى غير حجاره » يقولها « اللاز » دائما وهو منتصب القامة موليا وجهه الى الغرب .

وبرغم تميز الشخصيات بخصائص جديدة تعبر عن المرحلة التاريخية التى نبتت منها ، الا أنها وثيقة الجذور بماضيها ، ومرتبطة بعلاقة عضوية وحميمة معه . فحين رصد الكاتب واقع المرأة الجزائرية فى حقبة تاريخية معينة هى انطلاق الثورة الشعبية ، لم يكن المقصود تصوير الواقع كما هو ، والا لتحولت روايته الى مقال او منشور سياسى عن قضية المرأة . ولكن وسيلة الكاتب تخطف كثيرا ، من حيث هى تكثيف للغة الحياة اليومية ، والتقاط الومضات المضيئة المبعثرة ، فى واقع ملئ بالتفاصيل . ونسجها فى شكل جديد يدمج الى التامل ، وإعادة التفكير .

وهكذا فقد التفت الكاتب جميلة الخمسينات - كومضة مضيئة - ابان فترة النضال ضد الاستعمار الفرنسى . ثم أتى بها فى وقت لاحق كجيلة السبعينات - جميلة الثورة الشعبية - فهي امتداد حى ومتطور لماضيها . تحمل بقايا اجدانه وامثاله أيضا . ولكنها فى الوقت نفسه تعيش أحداث الحاضر بضرورة ، متطلعة نحو المستقبل ، لتصير شخصية أكثر تركيزا وتعقدا من جيلاتها الماضية .

تقول جميلة : « ان حمل قنبلة فى الحقيبة اليدوية ، غير حمل فكرة عقائدية » . هنا تلمس لدى الكاتب وضوحا تاريخيا لقولة الزمان والمكان

متجلية في شخصية وتفكير جيلة . فهو يميز بين الماضي والحاضر من خلال الرموز الدالة على كليهما . ويخرج الكاتب باستنتاج مفاده ان الفكرة العقائدية ليست حلقة تزين بها الصدور في زمن الانتصار ، لكنها سلاح خطير يفترض أن يخوض المرء من أجله كفاحات كثيرة أكثر تعقدا ووطأة من الكفاح الواضح ضد الاستعمار . مجيلته الحالية تخوض نضالا في عدة جبهات . فهي في الوقت الذي تعي حملها ، تلك التركة الثقيلة التي خلفها الاستعمار . تعي أيضا مسؤوليتها . وتعرف مكتسباتها ، ولا تنقص من قيمتها ، حيث تقول جيلة في منولوج آخر :

« ان جيلة الثورة الوطنية كانت تكافح في واجهة واحدة . بل تدافع عن نفسها وعن أخوانها من بني جلدتها ، لا غير . أما جيلة الثورة الديمقراطية الشعبية فتكافح في واجهات لا حصر لها . **انها تهاجم . وهذا ما يميزها ويقدها عن باقي الجيالات** دون استثناء للدور التاريخي الذي أدنيه » .

ان جيلته هنا تهاجم ، والهجوم الذي يشير اليه الكاتب — بمعنى القدرة على الفعل — **اي ظهور المرأة الجزائرية ضمن القوى الفاعلة في المجتمع .** وان هذا لتغير نوعي في الوعي بدور المرأة ، قد تطوّر عبر تراكمات طويلة من الألفاظ المضنية ، ومن خلال صراعات كثيرة تحلّت النساء عبثا بوصفهن جنسا مسحوقا ضمن الطبقات الواقع عليها الظلم والاضطهاد . **وقد تباور هذا الوعي في جيل جديد من النساء ، هن اللاتي عايشن الجزائر بعد الاستقلال .** ولقد عكس الكاتب — بأقصى الوضوح — هذا النموذج الجديد مجسدا الجوانب المختلفة والتغيرات التي طرأت على الحياة الاجتماعية في هذه الفترة التاريخية .

ويشير الكاتب أيضا الى الزمن الذي لم يكن فيه للنساء هذا الدور البارز ، حين يخاطب بعبوشي نفسه « بأنه في زمن الكفاح لم يكن بيننا نساء ولا حتى رجال من هذا النوع » . والمقصود هنا « بالنوع » هي تلك الفتاة التي تشارك بجسارة في العمل المصام ، وتعتبر عن نفسها بطلاقة ووضوح .

والى جانب المشاركة الجريئة . فلقد استطاع أيضا هذا الجيل — الذي لا يكف عن طرح الأسئلة — أن يحاول استجلاء أسباب الصراع الذي تتعرض له النساء ، من خلال العودة الى ماضيهم وأصولهن . ففي منولوج لاهدى الفتيات تقول : « من هم أبائنا .. وأخواننا وجميع اقاربنا الذين تتشكل منهم هذه الفتاة — نعم من كل هؤلاء تتشكل المرأة وتتشكل نفسياتها وطريقة خوض نضالها » .

وفي هذا الخضم الهائل — أى فى مجتمع غير متجانس بعلاقاته المتخلفة — ينتج عنه بالتالى ضياع الكثيرات وتساقطهن فى منتصف الطريق ، ولكن — ومع هذا — يستطيع البعض الآخر الانضمام الى « قافلة التاريخ » . ويتم التأكيد على هذه الحقيقة فى منولوج آخر لنفس الفتاة :

« لسنا سوى حميلة لاباعنا واخراننا ولكل مجتمعنا فى الآخر . ومع ذلك البعض منا يتطوعن . يتمكن من التميز بين الماضى والحاضر والمستقبل يتطوعن من أجل الثورة الزراعية » .

والمنولوج الآخر لا يعكس التأكيد على الشئ ذاته — أى أن النساء لسن سوى نتاج لواقعهن — ولكن مع تنامى الحدث فى الرواية بشكل مواز لتطور المرأة تاريخيا ، تظهر دلالة جديدة هى أن الانسان ليس محصلة ميكانيكية لظرومه وواقعته الطبقي فحسب ، ولكن دخول الوعى كعامل جديد فى العلاقة الجدلية بين الفرد ومجتمعه ، حينئذ ، يصبح عاملا مؤثرا وفعالا فى دفع التغير نحو الأفضل . ويظهر هذا الوعى فى إضافة كلمة التميز بين ماضى وحاضر ومستقبل ، وهذا ما يؤدى بالتالى الى تطوع بعض الفتيات . أى أولئك اللاتى يمتلكن أداة التغير من أجل قضية أكبر من احتياجاتهن الفردية الخاصة .

ونجد الكاتب — من ناحية أخرى — لا يعول كثيرا على العمل التطوعى — رغم ضرورته — فهو يفصل بشكل دقيق وواضح بينه وبين النضال الطبقي بشكله الأعم والأوسع ، ويرى أن الطلبة ليسوا سوى شريحة من شرائح المجتمع التى لا تدخل حلبة الصراع الحقيقى الا حين يتحدد بالفعل وضعها الطبقي . وهذا يتضح فى تأكيدده على أن جميلة ليست سوى « مشروع مناضله » . نهاهو يحاور بطلته بشكل موضوعى صالما .

« ادركى يا جميلة أن التطوع ، مهما كانت قيمته ، ودون أى استقصاء لقيمته ، ليس أبدا أداة لاقتحام الأزمنة » . فهنا يحض الكاتب محاولة كسب الانتصار من طريق عمل محدد من قبل فئة معينة والطوح بتحقيقه كنهاية قاتمة بذاتها . فهو يرى كما قال انجلز « أن الانتهازية الشريفة هى أخطر الانتهازيات » .

وبالآخر يحلل الكاتب وضع الطلبة بشكل عام حتى يقضى على تلك الأوهام الرومانسية العالقة بخيالهم حيث يعلق « يتخرج الطالب . يتوظف . يتزوج . ينبج أولادا تأخذ حياته مجرى جديدا . قد ينس فى الطريق أفكاره ، بل ، قد يأسف على الماضى العابت ... » .

يعاود الكاتب بحثه المستمر عن مكان الخطر والضعف في شخصياته . فهو يتعرض لجمال المرأة كسلاح قديم ومتوارث لديها ، ويحذرهما من استخدامه — عن عمد — لأنه في الغالب ما ينقلب ضدها . ويعود فيستعبدها مرة أخرى . إذ تصبح موضوعا للرغبة بدلا من أن تصبح كائننا منسجما جسما وروحا ، وعقلا . تدخل جميلة منطقة الصراع هذه ، ما بين جمالها الانثوي وبين فكرها . تلوم نفسها قائلة : « عيب . عيب لنا جميلة . انك ثورية يا جميلة » ، أحرقت سببتك نهائيا في سبيل أفكارك كطارق بن زياد ، فلم يبق لك من تراجع » . هنا يدنيها الكاتب ، ولا يكتفى بها حقيقته من انتصارات . بل يرى أن هناك نضالات أخرى لم تحسم بعد . تلك المرتبطة بتراث طويل من التخلف والعبودية . ورغم هذا فهو يلمس بصدق كم يكلف المرء عناء أن يتخلص بالكامل من كل معوقاته . أي يتوحد فكرا ووجدانا . ويدرك الطاهر والطار بوضوح أن الوعي ليس سحرا يشفى كل الجروح بين ليلة وضحاها . بل الصدق في خوض الصراع واستمرار المواجهة هو ما يشفى جروح الفرد والمجتمع على السواء .

وفي النهاية يحلم الكاتب بجميلة أخرى جديدة — رغم فرحه بجميلته هذه — وحلمه هذا يرتقى إلى مرتبة الإيمان بالوطن — بالإنسان — بعدالة قضيته . إذ يقول : « ستأتي جميلة أخرى جديدة .. جميلة ناصعة حقيقية كالشمس » .

وحيث تتبلور شخصية فتاة المدينة التي ترحل إلى الريف حاملها معها أحلامها ، أوجاعها ، وطموحاتها . نجد الكاتب يكشف عن شخصيات شعبية ، تقليدية من النساء (تلك الموجودة في الجزائر) كما في أي بلد عربي آخر) ، يستحضرها الكاتب في طقس شعبي . معاد صياغته بشكل فني ، مجسدا فيه تلك الروح الرازخة تحت وطأة النظام الاجتماعي المعزز بكل أساليب القهر والقيود . ففى جو أسطوري ، يكاد يتحدث بلفظه تتعدى الكلمات المنطوقة .. هي لفظة الأضواء ، والظلال ، وصدى لأصوات قديمة ، آتية من عمق الزمن . فنكاد نرى عن قرب الشموع الموقدة ، تحلها نساء وكائنات في قداس مهيب ، يدرن بها حول « اللز » المنصق بشجرة الحزنوب العتيقة ، يتمايلن ، ويرقصن في احتفال يعبر بشكل ما عن التفاف الجموع الشعبية حول خلاصهن — ألا وهو رمز الشعب — « اللز » ، يتمزجن به روحا وجسدا ، في رغبة مثالية للخلاص . تشكو كل منهن حكايتهن الموحية . فاحداهن تركها الزوج ليتزوج بأخرى . والثانية انتزعوا منها رضيعها وتركوها تعوى كحيوان جريح ، لجرد أنها لا تلد إلا اناثا . والثالثة متزوجة من شيخ في عمر والدها ، ويطلبها أن يكن له منها أطفالا . وأخرى تركها الخطيب وسافر لسنوات طويلة . . . وهكذا كلها

حكايات تكاد تتشابه لنساء يعزفن على وتيرة واحدة ، هي نغمة الحزن والشكوى من واقع اجتماعى يسحقهن ، لأنهن لا يملكن دفعه أو تغيره .

ورغم حجم المعاناة والآلام نجد الكاتب يعود مرة أخرى ويستشرف أبعاد المستقبل لصراع الذى تخوضه جميلات اليوم . ففى منولوج لحدى الفتيات ، وبشجن حزين ، يمتزج فيه الخاص بالمسام ، وآلمها بالآلام الثمعب والوطن المخن بالجراح ، مؤمنة — ايمان الكاتب — بالآنى ، تقول : « أيتها الجوائر الحبيبة — انك تواصلين مسيرك فى ليل مجلل بالظلمات ، وان خطواتك الى الآلام لمعجزة ، فهل تصلين ؟ هل تصلين وهل نصل ؟ ايه يا جزائرى ايه » .

يربط الطاهر والطار — بغاية الوضوح — قضية المرأة بقضية الوطن، وانهما — اى القضيتان — غير قابلتين للفصل أو التجزئة . فهو يرى ان المرأة لن تصل .. اى ان تتحرر بالكامل ، الامع تحرر الوطن الأم من كل الأغلال الاجتماعية والاقتصادية التى تكبلها معا . وان امتزاج ذاتهما مع ابناء شعبها هو شرطها الحقيقى للخلاص .

وفى النهاية هل استطعت الاجابة على السؤال الذى طرحناه فى البداية ؟ . من كيفية تحقق شخصية المرأة فى ادب الطاهر والطار . بمده الى التحليل النفسى لشخصيتها ، أو تحليله العوايل الاجتماعية والاقتصادية لواقعها ، وربطها معا . ان الكاتب قد استخدم وسيلته الفنية ، وعن طريق التزامه بمنهج علمى جدلى ، استطاع ان يضع شخصية المرأة فى سياقتها التاريخى الصحيح ، وقدم لنا نماذج متميزة للبرأة فى أعماله ، كل شخصية متصلة بالآخرى بشكل أو بآخر ، ومكبله لها . يقول الطاهر والطار فى هذا الصدد :

« ان الروائى الهادف والواعى لا يكتب روايات كثيرة مهما تعددت عناوين كتبه ومضامين انتاجه، انما يكتب رواية واحدة يظل طوال حياته يؤلفها الى أن ينتهى . انه ينظر الى موضوعه ، من مختلف الزوايا . ودرجات ضوئية متعددة ، وأيضا بطاقات حرارية متغيرة » .

الزمن الغريب

أحمد والى

كان واقفا عند الباب مندهشا يسأل عن مستشفى-مثل هذه تماها ، تقع بجوار الحقول عند أول المدينة ، ويفصلها عن شريط السكة الحديد طريق أسفلتي كهذا وبها دكتور طيب اسمه قنديل ، كان يرتدى جلبابا مبقعا من الصوف القديم يشي لونه الحائل ببعد الزمن ، ويحمل صرة بها بقايا طعام وبعض برتقالة ، عيناه مثل بليتين سريعتا الحركة لا تثبتان على حال ، وشفتاه مفتوحتان بذهول غريب ، قال انه يريد الدكتور قنديل وقال ان بيته بجوار المستشفى وتساؤل « أين البيت » ، أنا بحاجة الى كوب من الشاي في بيتي أعدل به دماغى » ، واستغرب ان بلوك السكة الحديد الذى كان قائما هنا طوال السنين لم يعد موجودا « هنا كنت أعمل بكثك المراقبة ، كنت أمباشيا والمأمور كان يحترمنى كثيرا لأننى ملتزم في عملى » .

لما سألت على وجهه قطرة دم من جرح في جبهته ابتسم بعد أن مسحها براحته « هربت بجلدى ، كنت ساموت حتما فالقنابل لا تميز ، كانوا يتحاربون وأنا كنت أنتظر عاما آخر حتى أحال الى المعاش ولا أحارب، لكن القنابل لا تميز » تصوروا قطار البضاعة سقطت عليه قذيفة فتشتت في الفضاء ، وعربة الخيل ، آه ، كان الحصان يصاعد للسمااء ، ويلا الدنيا بالصهيل الأخير ، أرجل ورقاب الناس والأحصنة تتناثر وتختلط في الحقول ، وأنا جريت كي الحق عسكري الحراسة ، كان ينادينى دائما « يا آبا شهاب » ويقول اننى أذكره بابيه وهو غريب من قنا ، كنت أحرص بلوك السكة الحديد وهو يحرس « الميس » . نعم حراستى كانت بجوار الميس ، وأنا حملته على صدرى وبطنه مفتوح وكنت ألمم المصارين ، وكبدته كان ينهرى على كفى وأنا أسنده ، صرخت في المستشفى « الحقوا ، اصابة خطيرة » لكنهم لم يدركوه ، والعسكر زملاؤه كانوا يقتشرون البباطس للضباط ويغنون في الميس قبل أن تنزل القذيفة وأنا وجدتهم في المخبأ مذعورين ، قالوا لا تتركنا يا عم شهاب « خليك معنا ، آتسنا » وأنا قلت الفارة انتهت ولابد أن أعود لحراسة البلوك



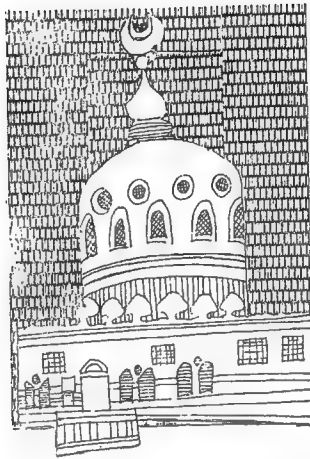
والقضبان لكنهم عملوا شيئا وأنا كنت بحاجة أن أعدل دماغى ، ٢٠٠٥ هـ ،
 أنا كتب لى عمر جديد ، ويجلدى نفدت ، ولا يهمنى هذا الدم البسيط ،
 لكن أين الذكور فتدبل ، لسانه ينطق دائئنا بالذوق « أى خدمة يا عم
 شهاب » ، المستشفى مثل هذه تماما ، لكن أين البيت والبلوك والمزلقان ،
 غريبة ، أنا كنت بالنصورة أمس ، نعم كنت هناك أعطى ابنتى الموسم
 وحلاوة المولد ، تفديت معها وطلبت منى أن أبيت ، لكننى خجلت ،
 المطرح ضيق ولها زوج وأولادها كثير ، تركتها بعد أن قبلت يدى وقتلت
 أسأل عن المستشفى والبيت ووجدت المستشفى ، نفس اللون والمكان
 والبوابة ، لكن الناس غير الناس ، وليس هناك لا الميس ولا العسكر
 ولا شريط السكة الحديد ، من فضلكم أتركونى حتى أباشر عملى ، أنا
 لست للفرجة ، ووقتى من ذهب ، وأنا لست ملكا لنفسى مثلكم فانا أتلقى
 تعليمات ، نعم تعليمات من الحكماء ، فنحن فى زمن الحرب لازلنا ، الجرح؟؟
 ليس لكم مصلحة فالحكومة سوف تعالجنى فورا على حساب الرئاسة ، طبعا
 القصر الجمهورى سوف يعالجنى لأننى بعد أن أنهيت الخدمة بعشرة
 أعوام هانذا أعود من المعاش لأبشّر عملى وأقوم بإدء وإجى وأحرس
 البلوك والقضبان ، وفى الصباح لابد أن أذهب للمتنصورة لى أسأل عن
 ابنتى وصفارها ، فربما تكون هناك غارات ، نعم الغارات هذه الأيام
 لا تكف والقنابل لا تميز وأنا هربت من الموت بجلدى !

عَدُّ لَيْلِيَا زَمَانِ القمر

عزت الطيرى

(١)

ما عادت شمس الله تطل علينا
كل نهسان
ما عادت في الليل الأقبال
ما عاد الى الليل السمان
ما عاد الشعر يدفع كل شغاف الروح
فتهطل في البيد الأمطار
وتثبت في الكف الأزهار
وتأني كل حبيبى ييسمن
يقتن حديث العشيق
يبخن بما في القلب
من الأسرار
ما عاد الثمر على الأشجار
وانطلقت كل عصافير الله الى الصحراء
بحثا عن نبع يعطيها قطرات الماء
أدركنا يا رب الأضواء
أنقذنا من ويل الضراء
اختلطت في السمع الأسماء



وتشابه كل الخلق
فكل الخلق سواء

والرجل السمين

والرجل المصاد

والرجل الرء

والرجل الضاحك في استحياء

والرجل الدامع في استرخاء

والرجل المجهول الأبناء

والرجل المرجوم الآباء

والرجل المقتول الأنداء

والرجل المقطوع الأعضاء

والرجل النار

والرجل الماء

أدركنا يا رب الأضواء

أدركنا يا رب الأضواء

(٢)

(استدراك سقط من الجزء الأول)

ما ماد النيل يجود بطمى النيل
وناض بورد النيل
ليمنع فيض الماء

(٣)

من سد عيونك يا حوراء ؟
من قص ضفائر الشقاء ؟
من حبس الماء وباع النساء
من اوقف عزف الناي
ليصدح صوت اليوم
ويخرس شجو الفلاحات
من زرع الشجن بضوت الطفلة في الحارات
من خنق القهر الراقص فوق ضجيج السيارات
من قتل الحب ؟
من القى يوسف في الجب
(قد كان جميل الطلعة
حلوا الخطوة
والائداء)

انهل يتحمل عطش الماء
وهل يتحمل غف الماء
وصوت الانعى حين تهب

آه يا طيرا خان الله
ارنا برهائك يا الله
ارنا انداعك يا الله
خلصنا من غزل البترول
ومن غثيان البحر
ومن أحزمة « الطيارات »
آه يا زمنا ولى منذ زمان
آه يا زمن الخطيب
وزمن العدو
وزمن الفرسان
آه يا شأى البيت
ودقع البيت
وهمس الطفلة
والولدان

آه يا ضحكة زوجي

كل صباح

آه يا زمن الانراح

آه يا زمن الانراح

آه يا زمن الانراح

آخر اخبار الاعلانات

(اعلان اول :)

مطلوب وباتصى سرعه

رجل يتلون حسب الطلب وحسب المطلوب وحسب الطالب
ويجيد الرقص وهز الصدر وترقيص الحاجب
يحفظ آيات القرآن ومأثور القول وبعض الأشعار الكنسية
ويجيد فنون الطهو

لكل نباتات العائلة القرعية

(اعلان ثان)

رجل ميسور وعظيم الشأن
وعلى استعداد لشراء الرثة اليسرى
والمبلغ مليونان
(ملحوظة :)

السيد نقد الرثة اليسرى ذات مساء

من جراء السهر المقبول بملهى (أم الولد) بأعماق الصحراء
هل هذه عاقبة هواة الفن الراقي

وهواة الآثار

وتشجيع الوطنيين الشرناء

ما افظع ألم الداء !!

(اعلان ثالث)

طفل ضال ..

مبتور العين اليمنى

بالعين اليسرى آثار الجوع

يطلب أما ترعاه

لكن الأم الحري تطلب زوجا تهواه

اذ أن الزوج الخائن ترك القرية سافر جوا منذ زمان

لكن يا سوء تصاريف الايام

دهسته العرية في « عجهان »

السفر *

يورى تريفسينيف

ترجمة : احمد الخميسي

ذات يوم ، في ابريل ، أدركت انه لن ينقضى الا شىء واحد فقط : السفر .
لا بد من السفر . لا يهم الى اين ، وسيان كيف : بالطائرة ، أم على ظهر سفينة ،
في عربة تجرهما الخيول ، أو حتى في عربة نقل . لا بد من السفر
نورا . وللأسباب التى دفعتنى الى هذه الحالة السيئة قصة أخرى ،
تستغرق روايتها وقتا طويلا ، فضلا عن انه لادامى لذلك . المهم ان
الوقت كان فجرا ، حين شرع الأرق يعذبنى مرة واحدة ، وشعرت بصدرى
يخفق ، وفسر الأطباء ذلك بالرهق عصبى ، لكنى كنت أعرف أن
هذا يعود الى سبب آخر ، ربما لان الرعود كانت تتسكع هنا وهناك ، وأن
تيارات الهواء الدافئ قد وصلت الى « بادولسك » وأخذت تتقدم نحو
موسكو ، لذلك خيل الى اننى أخفق ، وأن الدم لا يصل الى مخى ،
وانى ساموت ان لم افلت غدا من هذا القفص المبنى من الجص ، والورق
المصق الى الجدران برسومه التجريدية ، والأرفف المطلية والكتب
التى عليها ، وجلد الكتب ، الفطائر الصغيرة ، والشاى ، والصحف ،
والنقاشات ، وأجراس التليفون ، والإيصالات ، وأنواع الزغل ،
والأملال ، والأرهاق ، والوجوه الحبيبة ، ساموت ان لم افلت من كل
ذلك .

(*) أهدى قصص مجموعة « كان بكأوك فى الحلم مرياً » التى ستصدر قريبا عن دار
المستقبل وهى مجموعة من رواائع الأدب السوفيتى الحديث .

ليس من السهل تفسير ما ينتاب المرء قرب الفجر ، في أبريل ، حينما يرتج قليلا برواز النافذة المفتوحة للريح ، ويطلق شريط الورق الملصوق أسفل الشباك وهو ينسلخ (١) .

وحل يوم رمادى ، ثم انقلب بعد قليل فصارت السماء زرقاء صافية بلا سحب . وخرجت الى الشارع — للمرة الاولى في هذه السنة — من دون غطاء رأس ، وقصدت ادارة تحرير احدى الصحف كي احصل منهم على تكليف بهمة صحفية خارج موسكو ، فأسافر في الحال . وكان البعض من هذه الصحيفة قد دعانى ذات يوم للمهورية صخية ، الا ان ليس مفهوما لهم ما الذى اريده بالضبط . حكى لى رئيس تحرير قسم « الصناعة » — وكان رجلا ضئيلا معتلا يرتدى قميصا من « الجيرسيه — فقال انه تجرى على قدم وساق ، في مدينة « ساليكامسك » ومدينة « كاند ابورج » ، عملية بناء المجمعات الضخمة لانتاج الورق ، اما في مقاطعة « تيومنسكى » فقد تم اكتشاف آبار نפט جديدة . الاهم من كل هذا ما يحدث في مقاطعة « ايركوتسكايا » ، هناك يقومون ببناء حوض صناعى ضخـم . وقال الرجل : « اما اذا تحدثنا عن الصناعات الكيماوية الكبرى ، فلا يمكن الا ان نشير الى مجمع « نوفيانسكى » للكيماويات ، فقد انتهوا من بناء الاجنحة الاضافية لفاز النوشادر ، وعمليات التركيب ، والتحويل ، وهذا قبل انتهاء الفترة المحددة بـدة .

قلت له ان كل ذلك يثير اهتمامى على نحو غير طبيعى ، وينفس الدرجة ، لكنى — لهذا بالتحديد — لا استطيع ان اختار واحدا من هذه الأماكن بسهولة . والمحت الى اتنى كنت اود لو عثرت على موضوعات درامية من قلب المصانع والانتاج ، مشكلة هامة تتكشف فيها مصائر الناس ومختلف وجهات نظرهم في الحياة .

وقال رئيس القسم على الفور : هذه الموضوعات ستجدها اينما شئت . وانهقد على وجهه تعبير غريب مزدوج من الشجن والفطرسة في نفس الوقت . وكان بينما يتحدث معى يحرج طوال الوقت بأصابعه فوق المنضدة قلما من النوع الأجنبى .

شكرته قائلا اننى سأفكر فى الأمر ، وخرجت . فى نفس الوقت خرج معى الى الردهة شاب كان حاضرا معنا ، ملقزما الصمت أثناء الحوار . اخذنا نهبط على السلم معا ، ونجاسة وجه لى سؤالا :

— أنت تبحث عن موضوع يهزك ؟ .

(١) يلقى الروس شريط ورق الى الشباك ، لينعموا تسرب الهواء البارد . المترجم

— طبعاً . أنها مشكلة . احتاج الى موضوع يدفعنى للانفعال ..
الانفعال عليه اللعنة ! . انى أجد نفسى بلا أية انطباعات تحركى . مد
يبدو كلامى غيباً ، لكنها الحقيقة .

وشعرت ببعض الخجل ، كائننى اعترفت لأحد اننى مفلس بلا نقود ،
ورجوته أن يقرضنى . لكن هذا الشاب كان يود مساعدتى بصدق ، هذا
ما أحسنه .

قال :

— اذا كنت تبحث عن موضوعات ذات اثر ، فليس ضرورياً على
الاطلاق أن تسافر الى مكان بعيد .. الى « تيومين » أو « ابركوتسك » ،
اذهب الى الأماكن القريبة « كورسك » ، أو « ليبتسك » ، أنها لا تقل
قيمة وأهمية من سييريا ، أى والله .

سألته (وقد سعدت ببنى وبين نفسى اذ انصح بكلماته هذه عن
رايى الشخصى) :

— أظن ذلك ؟ . على أية حال أنت محق ، فليست المسألة في
الكيلومترات ..

عندما خرجت الى الشارع كان منتصف اليوم مشمساً في عزه .
في مواجهتى ، عند مدخل دار العرض ، وقفت زحمة من الناس . مررت من
بينهم ثم استدرت الى اليسار وتجاوزت التمثال الذى كان يقف حوله
دائماً بعض من أهالى الريف بمعاطف طويلة ، والكاهنات بإياديهن . وانحدرت
في الشارع العريض ، وواجهنى سسيل ربيعى من البشر ، غزير ومتماسك ،
يتحرك ببطء . وحدثت الى أوجه الناس التى تتعاقب أمامى بلا نهاية ،
ثم تختفى خلف ظهري متوارية بلا أثر فلا تلوح بعد ذلك في حياتى أبداً .
وفكرت : ولماذا أسافر الى « كورسك » أو « ليبتسك » ، بينما لا أعرف
ضواحي موسكو كما يجب . ولم اذهب الى « ناروفو مينسك » مرة واحدة .
ولا أدري شيئاً عن « ميتيشى » ، بل هناك شوارع ومناطق في موسكو نفسها
لم أشاهدها إطلاقاً .

بعد نصف ساعة ، كنت أهبط من « الترولى — باص » قرب المنزل
الذى أسكن فيه . وتوقفت عند زاوية شارع « بيشانوى الثانى » ، عند
محل بيع أطعمة المرضى ، وتلفت حولى ، وشاهدت الحديقة العسامة ،
والأشجار العارية من الأوراق ، والأمرع الرمادية التى أضاعت تحت الشمس،
والدلك الخشبية المتراسة دائرة حول النافورة وقد جلست مجموعة من

النساء والرجال المسنين ، المحالين الى المعاش ، يعرضون وجوههم للشمس .
جلسوا متلاصقين ، كل خمسة على دكة . لم اكن اعرف احدا منهم .
وكانت الشمس تحنو على جلودهم المجمدة المترهلة ، بعضهم كان يتسهم ،
بينما بدت وجوه البعض الآخر وقد تجهت في بلدة ، قسم آخر كان النعاس
يغالبه .

توففت قليلا ثم اتجهت الى مدخل المنزل . دخلت المصعد وارتفعت
الى الطابق السادس ، هناك خرج جارى « داشنكين » من شقته المواجهة
لشقتى . مد لى كفه صامتا ليصافحنى ، كفه التى ترتجف قليلا طوال الوقت ،
ثم هرول هابطا الدرج الى اسفل . كان متعبلا دوما ، يمشى مقبوسا كتفبه
الى الياهم ، وبعينيه هم رهيب لا يخبو . كان يعمل « سمكرى » فى ورش
تصليح الترمويات ، اعتقدت جارتى — وتسكن معه بنفس الشقة — انه
رجل مجنون ، فكتبت عنه بلاغا الى المستوصف النفسى تطلب فيه ان يضعوه
بالمستوصف . قبل ذلك بعدة ايام جاعتنى ورجتني ان اكتب انا الآخر بلاغا
مماثلا ، او على الاقل اؤكد انه يحيل حياة زوجته وابنته التلميذة بالسنة
الثالثة الى جحيم بمشاجرات لا تنتهى . وكانت ضوضاء الشجار والعراك
احيانا تنهاى الى بشقتى فى كثير من الاوقات ، وحيانا كانت هذه الجارة وزوجها
و « داشنكين » نفسه يندفعون خارجين من شقتهم الى بسطة السلم وهم
يتشاجرون ويصرخون . وقد اكدت ذلك . لكنى فيها بعد تذكرت كل هذا
نجاة ، وسالت نفسى : لماذا كتبت ذلك البلاغ ؟ . ان بوسعهم ان
يجرروا الرجل الى المستوصف بالفعل . حين خطر لى ذلك توجهت
الى جارتى فى نفس المساء وطلبت منها ان تعيد لى البلاغ الذى وقعته ،
لكنها قالت لى انها قد ارسلته بالفعل ، وطماننتنى : لن يضعوه فى المستوصف
.. كل ما فى الامر انهم سيخيفونه قليلا .

لم يكن البلاغ — كما هو واضح — قد احدث اثره بعد ، لان
« داشنكين » عندما صافحنى ، شد على يدى ، واشعرنى انى صديق
قديم ، وحين هرول هابطا على السلم ، سمعت خبط حذائه الثقيل ، ثم سعاله
فى الطابق الثالث او الرابع بصوت مرتفع ، واعقبه بالبصاق . لم يكن
صبره يكتفيه ابدا للوصول الى الشارع .

فتحت بواب الشقة بفتاحى ودخلت . كان جيرانى يطهون سـمـك
« تافاجا » فى المطبخ وتحتنا فى الطابق الخامس — حيث عاشت أسرة كبيرة
من حوالى عشرة اشخاص — عزف احدثهم على البيانو ، فوصلنى الصوت .
نظرت فى المراة ، وبدا لى وجهى للحظة غريبا ، خاملا ، وجال برأسى اننى
لا اعرف الكثير عن نفسى .

مراثية الحلم الأخير

محمد الحلوة

تقلت على كثاف حمل الاله
لف الضباب ضلى النحيل .. ورماته
لف الضباب ضلى النحيل .. ومحاه
قلبي كان حاضن مداه
أنا كنت واقف فوق رصيف الحلم
باسمائه
نفس التاريخ والساعة مظلومه
كل المراكب واقفه مربوطه
متسلسله بجبل السكوت
وعلى الشطوط
رغرف جناح الموت
غطى الموانئ .. والشوارع .. والبيوت
سرق الزمن لحظه من الملكوت
سكت الهوى .. وأخرست النفسه
نذهت علينا ..

كل الشوارع بتهرب .. تحت رجليا
والمتئين ماثيين
ماثيين بلا جنازات ..
ومشيعين

.....

في الفجر كان الفجر لون شفاف
حدقت عليا الذاكره اطياف
وسمعت خبط النبض في الحلم القديم

.....

يا أول الأزمان
يا آخر الأزمان
بائده أنا المسجون ورا القضبان
بيفر منى الحلم .. والاطمان
مين اللي ضيع عمرى في الدخان
ومين جبسنى في قمم الاحزان
ومين .

.....

سلمت لك تسليم ..
صليت
وهتلت للمظالم
فوقك يا نيل
شفت الميزان بيميل
ندهت لك
هزيت عروش الظلم والتماثيل
وماكانش باقى كتير
ما كانش باقى قليل
انا بأسالك
باسال كلام منقوش .. على صبت الحجر
مش كنا متواعدين في آخر صيف
أول مطر
أول تاريخ الحب لحظة ما انفجر
شفت حزن المتهورين جوه في عينيك

وفى عتبة الطرقات
كانت فوانيس الحواري بترتمش
تنده عليك
كل الأيادي ..
صبحت أيدين ما بين أيديك
كل الدموع صبحت رفيف
سقط الخريف
طوفان بشر
يسقط شهيد واثنين
وسط الميدان
ملايين

.....

مدت علينا سنين
واحننا ولا داريين
واحد ورا واحد
تصطادنا انشوطه
لسه المراكب واقفه مربوطه
نفس التاريخ
والساعة مظلومه
وانا لسه باستناه
واقف وباترجاه
يحدد لي طوق النجاة
ويمد نور البشائر
تلف تاني الدواير
صيف بعد صيف
ويعدي تاني الربيع
ويعدي تاني الخريف
نفس الزمان ..
نفس الوشوش ..
ابدان بتمشي بدون شعوش
وانا لسه تحت الرصيف
واقف باستظرا ..

مدائح البطل الثورى فى مسرح صدام عبد الصبور

محمود عبد الوهاب

لا يكفى أن يكون الكاتب موهوبا ومثقفا وعليما بأسرار اللغة وموسيقى الشعر ودارسا لفن كتابة المسرحية كى يمكنه خلق بطل ثورى على المسرح محدد الملامح ومتكامل الأبعاد . أنه قد يستكمل ثقافته الفنية والفكرية بقراءة كتب التاريخ والسياسة والاجتماع .. الخ . لكن المهمة تظل عسيرة وبعيدة المنال .

ان خلق بطل ثورى على المسرح شاعرا أو مفكرا أو مناضلا يتطلب مكونات نفسية ووجدانية من نوع خاص لعسل جذورها تكن فى درجة رفيعة من رهافة الشعور ودقة الحس وعمق البصيرة واتساع القلب لاحتواء أرفع العواطف الانسانية وأعظمها اتساما وشمولا ولعلها تكن فى عمق احساسه بوشائج الارتباط الحميم بجواهر الشعب .

لماذا استطاع الكاتب الذى يحظى بهذه الصفات أن يفلت من أسر شهوة تمجيد الذات والتفنى بتفرداها وامتيازها واذا استطاع ان ينصت بامعان لعزف الاوتار الجباعية المتحاورة فى قلبه فانه يصل الى درجة يعاين فيها حالة التوحد بين موسيقى الباطن وحركة الوجود الانسانى .

اما على الصعيد الموضوعى فيحتاج الكاتب الى تراث فكرى يتناول قضايا التاريخ والاجتماع والاقتصاد والسياسة بمنهج يهدف الى الكشف عن القوانين الأساسية لحركة الواقع .

ان كاتبنا يملك هذه الإمكانيات الذاتية ويقف على قمة تراث ثقافى على هذه الدرجة من الرقى سوف يمكنه ادراك موقع الثورى على خريطة القوى المتصارعة فى مجتمعه وفهم أطواره النفسية والفكرية والوعى بما

هو فردى يرتبط بتكوينه الوراثى ومؤثرات بيئته وما هو تجسيد لحركة المد والجذر النفسية والفكرية في مرحلة بعينها من حياة شعبيه .

والآن اين موقع صلاح عبد الصبور وبطله الثورى من هذا الاطار النظرى ؟

القارئ لديوان صلاح عبد الصبور من الناس في بلادى وحتى الاتجار في الذاكرة يكشف من القراءة الاولى ان اجمل قصائده واصدقها هى التى تعكس هموما واحزاناً ذات طابع وجودى .

منذ ان تهاوت الهياكل الدينية « وتصيرت اواصر الصفاء بين قلبه والسماء » ومنذ ان حرم دفء الأمان في كف اب اجتماعى قادر ورحيم والأحان الأساسية التى يعزفها هى الحزن والسلام والوحشة والخوف والتأمل الطويل لفكرة الانحدار المستمر للانسان والأشياء نحو الموت .

ان صلاح يعكس على المسالم خواء الذات من اليقين ووحشة افتقار التواصل وانهايار الاحلام وسطوة الهوى النفسى المزدري لاي حماس أنه قد يجد في الحب جسرا مضيقا للعبور فوق ظلام العالم لكن ضحايا الحب يشحب ويبهت لان الحزن الوجودى يلتقى عليه ظله الكئيب .

ان شعر صلاح يفقد الكثير من جماله وعذوبته وصدقه حين يخرج من دائرة الهموم الوجودية الى دوائر الهموم الاجتماعية والوطنية . . ان قصائده في هذه الدوائر يتوارى فيها الشعر ولا يبقى منه الا نظم خطابى الثبرة حماسى الابتاع (لترتفع يا أيها العلم يا أجمل الأشقياء في عينى يا أيها العظيم يا محبوب . . الخ . من قبل أن تقتلنى سأقتلك من قبل أن تفوس في دمي أغوص) ان رحلة صلاح عبد الصبور تجاوزت بالكاد هموم الذات المنكئة على أحزانها الفردية وحاولت استشراف الهموم الاجتماعية والسياسية . لقد كتب قصيدة في رثاء جمال عبد الناصر لكن القصيدة لم تعكس وعيا بالموقع الدقيق الذى يمثله البطل على خريطة الصراع الاجتماعى ولم تعكس فهما لأسرار تخلقه من صور كفاح الفصائل المختلفة للمقاومة الشعبية ومن خبرة التصادم مع السلطة ومن محاولة التيارات المتباينة تحديد ملامح الوجه الحضارى لمصر : (البعد الدينى أو العلمائى — الوحدة الوطنية أو الصراع الطبقي . . الانتهاء الفرعونى أو

العربي .. الخ) أن صلاح يفصل البطل عن التاريخ وعن جدل القوى الاجتماعية حين يقول :

الثورة الكبرى توهم وأهم ورؤى خيال
حتى طلعت .. طلعتنا .. الثورة الكبرى وائنت
كل مصر الأم كانت قد غفت وخرجت أنت
شرارة التاريخ من أحشائها .

هكذا يتصور صلاح أن مصر الغافية يمكنها أن تنجب بطلا .. أن
عبد الناصر عنده هو الفرد الملهم العبقري الشجاع أو هو الأمام المنتظر
الذى يأتى فى آخر الزمان كى يملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

ان الثورة عنده ليست ميلادا تخلق من آلام المخاض الشعبى انها
الكلمة المقدسة والنبوءة والمعجزة فى آن . والآن غلقت من البطل
الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور .

لا تكتمل ملامح البطل الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور ولا تتكامل
إبعاده ولا يتحدد موقعه .. أنه يتأرجح دائما فوق نقطة التماس بين
الذات والعالم . أنه قد يستشرف من الواقع بعض ملامحه السياسية
لكنها تبقى دائما ضبابية ومبهمة وقبل أن يقطع بعض الخطوات على
الطريق المفضى الى الوعى الثورى يكون قد سقط فى بئر من آبار الذات .

يخرج الحلاج من صحراء الحس الصوفى بالعالم ويبرا من أحلام التسامى
والخلاص من أدران البدن والتوق الى درجة من الشفافية يتمكن عندها
من الاقتراب من الحضرة الإلهية . لقد اكتشف الحلاج أن مواهبه لم تخلق
لاستحلابها والتلذذ بوهم الاكتفاء بها والترفع عن العالم لكنها خلقت كى
تتحول الى ثوة فعالة فى الواقع تضئيه وتخصبه وترقيه . انه يخرج
للناس وقد نفخ عن ثيابه تهاويم الوجد والسكر والنشوة وامتشق من
الكلمات سيفا يتحدث عن فقر الفقراء وجوع الجوعى سيفا يجابه الظلم
والقهر ويرفع لواء العدل لكنه ما أن يخلع ثوب الزاهد ويرتدى ثوب
المناضل حتى تتوقف رحلته وتتوه خطواته وتتشابه أمامه السبل . انه
لا يذهب الى حيث يصبح داعية للفكر الثورى أو محرضا ثوريا .. لقد
توقف عند موقع الواقع أو المصلح الاجتماعى الذى يأمل بخطبه ونصائحه
أن يهدى الحكام والحكومين معا الى سبل الرشاد .

ان الحلاج حين يصلب لا يتحول الى قيسة بالقيّة تضىء وتهدى
وتكشف طرق الخلاص أن كل ما يتبقى منه هو بعض الأسى على انسان
داهمته قوى البطش فلم ينتذه ورعه وتواء وطبيعة قلبه وسذاجة
أحلامه .

وسر توفى الحلاج عند هذا الموقع المتواضع هو هيمنة الفكر النابع من ذات لا ترى العالم كما هو في موضوعيته واستقلاله. لكنها تراه محبوسا او مكروها . جبيلا أو قبيحا . . خيرا أو شريرا . . ان الحلاج حتى بعد ان خرج ليدفع عن الناس ظلم الظالمين لا يزال يتساءل في حيرة :

من فينا الشرير ومن فينا الخير

وهب السيف بغير يمينك

:- يمينى أو يمين الحارس

فمتى نرغمه أو نضعه

. أين المظلومين وأين الظلمة

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارا أو زوجة أو جارية أو عبدا

(يتساوى عند الحلاج من يظلم مجتمعا مع من يظلم جارية او عبدا ؟)

. هل أدمو جمع الفقراء أن يلقوا سيف النقبة

فى أفئدة الظلمة

. ما اتفسي أن تلقى بعض الشر ببعض الشر

« هكذا يصبح التفاضل العادل الذى ينزله جمع الفقراء بأخذ الظلمة مساويا لكل انواع البطش والتعذيب والاذلال التى يلحقها الظلمة بالاف الفقراء »

. وفى ليلى. والمجنون يحلم بسعيد الثيامر بالحرية والحب لكن الحرية « عندو هى احدى صور البطش والحب عنده قيمة ينبغى أن تعبد. ولكن دون أن تدنس بالجنس . يجب سعيد ليلى ويقار عليها ويسعده أن يتأكد من حبها له. لكنه يحرم نفسه راحة اليقين. ويظل على خافة الشك حتى لا يواجه «معجزه» عن «الافتراق بها» أن تجوله فى غرف التذكارات السوداء وأحيائه جثث الماضى وصورة اللشائية حيث يتمتهن الأم. وتبذل إنسانيتها وتفتصب. بشئ ما يدفع الجوع. ويحفظ البرق هو احدى الحيل القديمة لوصم الجنس بالجنس .

. ويربط صلاح بين المعجز عن الفواصل فى النبوة والمعجز عن تحقيق الثورة بالكلمات. يحدث. أيضا للنبي المهزوم الذى يحمل قلبا من النبى المنتظر الذى يحمل سيفا :

يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال

اذ تتأبى أجنحة الأتوال

أن تسكن فى تابوت الرمز الميت

يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمة

ويفنى بالسيف

لكن هذا الربط يشوبه التعسف لان الشاعر الذى ينفذ الى العمق المبيق من وجدان القراء ويحطم هياكل العالم القديم ليبذر بذور الحلم بعالم أرقى وأنبىل وأكثر عدلا .. هذا الشاعر لا يلقى بذورا ميتة فى ارض بور . انه قوة من قوى دهر الشموس الغاربة وخلق شمس الفجر البازغ من ثلوب الملايين . أن ثوريا يحمل سيفا لن يخلق شمسا مالم يسبقه ثورى يحمل قلبا ليجمع أشعثها من قلب الظلام .

أن نبيا يحمل قلبا هو نبى يحيى الأفراد إلى مفاصلين والجنود إلى مقاتلين والشراذم المتجاوزة إلى جيش .. أن نبيا يحمل قلبا ولا يملك وعيا بمهنته ويجسد فى رثائه لذاته واقداره بعجزه خلاصا من وقد الهزيمة لا يستحق أن يوصف بالنبوة ولا يرقى إلى تجسيد الشاعر الثورى .

وفى الأميرة تنتظر نواجه نفس الخطوات المبثورة فى شخصية القرنفل . انه يتقدم خطوات عن موقع العلاج ويسعيد . انه يخلص الأميرة من السمندل المخادع الكذاب الجلف الذى اغتصب قلبها بالكلمات المدهونة بالصب ليحصل على تاج الملك وخاتم الحكم . يهلك القرنفل من الأصرار والتصميم . ما يمكنه من قتل السمندل . لكنه يترك الأميرة — السلطة ويمضى دون أن يتزوجها أنه ينصحه . الا تثنى ركبته النورانية فى حقوى رجل من طين أياها كان وفدا أو شهيدا .. مملأقا أو آفأقا .. (هكذا نعود إلى عبادة المطلق) اضطحعن مع نفسك ولتتكك ذلتك .

وكان القرنفل كان مفعما بكل هذا التصميم حتى يقتل السمندل . فسيطرت وكى تبقى الأميرة فى مملأها بعيدا عن وجيل الواقع فى المعنى والقيمة والرمز والإله المعبود .

وحين يسأل القرنفل عن اسمه يجيب . اليوم .. القرنفل . فهل كان يخشى أن يتزوج الأميرة . فيتحول إلى سمندل ويكون نالوازيب كل الشوارب ما أن يعتوا السسلطة حتى يتحولوا إلى جبابرة وطفلة ومتسلطين .

وهل يكون البديل أن يكتفى الثوار بالتأمل في الشمس الى ان تغرب أو في الليل الى أن تشرق دونها عمل أو هل يكون عملهم الوحيد هو كتابة ما يحدث ؟

في مواجهة الحلاج وسعيد والقرندل (الشعراء المتأملون الحالون المائلون الطامحون للعدل والحرية والزاهدون في مرش السلطة) نطالع في مسرح صلاح عبد الصبور شخصيات أخرى تطمح الى تغيير الواقع باسطناع العنف وسيلة لاستئصال الشر . لكن صلاح لا يتوقف كثيرا عند هذه الشخصيات ولا يتعمق ابعادها النفسية والفكرية ليضمها في موقعها الصحيح من واقع الكتب الذى تفرضه السلطة بالقهر على طلائع التغيير لتندمها دفعا للتطرف أو الارهاب .

انه يصور هذه الشخصيات كأنها ليدنيها ويدفعها بالعدوانية وروح الاجرام .

يقول حسان في ليلى والمجنون : لابد من الطلقة والطعنة والتفجير .. لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتلاوه بل يصنعه العنف المثلث ويعلم السجين الثانى في مأساة الحلاج كفره بالكلمات وايمانه بالسيف وسيلة وحيدة لمواجهة الشر .

ان صلاح يفتعل هنا تناقضا بين الايمان بالكلمات واستخدام السيف لانه لا يتصور الحركة الثورية وقد تكلمت فيها ادوار المفكر والشاعر والمعرض والمناضل .

وهكذا يضع الأبطال الثوريون عند صلاح عبد الصبور بين تشتت الملاح وتسطح الأبعاد .. انهم اما شعراء يؤمنون بالكلمات لكنهم يهابون استخدام السيف أو اعتقال السلطة لانهم حائرون بين الايمان بدور ثورى للكلمات والياس من جدواها .. بين الانتمساء للظلمين والخلط بين المعنى الأخلاقى والمعنى السياسى للظلم .. بين الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية أو السقوط في تهويمات المطلق . واما ثوار بلا رؤية ولا نظرية : غاضبون ومندفعون كان كل ما يدفعهم للعمل الثورى هو مجرد شهوة دموية للقتل .

لكن صلاح عبد الصبور يستفيد من هذه التجارب الناقصة ويحاول الاقتراب من شخصية البطل الثورى الذى تتكامل عنده الكلمة والسيف والذى يحلم بالعدل ولا يتردد أمام اعتقال السلطة . ان الشاعر في مسرحية بعد أن يموت الملك يعزف بمزماره نشيد الدم ويداور الجلاذ حتى .

ينزع منه السيف ويقتله به ويمنح الملكة طفلا ومستقبلا ويسبغ على العرش الملكى ظلا من حنانه وبره ورحمته بالفقراء .

لكن هذه الملاح لا تتحقق من قلب البناء الدرامى للمسرحية اذ يتضمنها الفصل الثالث فى قصيدة احتوت هذه الملاح فى سر مباشر .

ان المقدمات التى طرحت علينا لشخصية الشاعر لا تصل به الى هذه القمة فقد رأيناه فى الفصل الاول تابعاً فى حاشية السلطان ينظم له رغباته الشهوية فى اطار يدفع عنه السام ويهيئه للمتعة ورأيناه فى الفصل الثانى يائساً خائراً العزيمة خاويًا :

(كلماتى لا تصنع طفلا .. كلماتى أهون من أن تطمح للفعل ..
ما أتعسه من فقد براءة كلماته) .

وقد عرفنا من ماضيه أنه كان شاعراً يتغنى بجمال الورد ويعشيق أن يمارس مع الكلمات نوعاً من اللعب السرى وهى ملامح تبتعد به عن الاقتراب من دائرة البطل الثورى .

يقدم صلاح فى المسرحية شخصية يرمز بها للشعب هى شخصية الخياط الذى يأمر الديكتاتور بقطع لسانه فيتبع الملكة التى تحررت من الأسر بعد موت الملك . ان الملكة تناجيه بعد انتصارها : « أنت نديمى وسميرى .. يكفي أن اسمع منبحة كلامك فى حلقك حتى يتمثل فى وجدانى تاريخ الماضى كله » .

ان نظرة الى هذه الشخصية فى الفصل الاول وما أبدته للملك من مظاهر الخنوع والتزلف والنفاق ربما يفسر سر تفكك المسرحية . فصلاح عبد الصبور لا يرى فى الشعب إلا أمراضه وتشرذمه وغوغائيته ومظاهر ضعفه .. لا يرى قوته وأصراره وصلابته وقدراته اللانهائية على بذل الدم فإذا كان صلاح عبد الصبور ينظر الى الشعب هذه النظرة فى الغالب فهل نتوقع أن يقدم مسرحه تجسيدا دراميا متكاملًا لشخصية البطل الثورى ؟

أسراب الطيور

رئيسيس ليبب

العصافير تصحو، تبزغ من أعشائها ، تختلج في الفجر الندى ، تضحك ،
تتنادى بزقزقات فرحة ، ترف ، تطير بين الأشجار ، تعابث أوراق الشجر ،
توقظ النبات الصغير الأخضر ، تناديه للفجر ، يهتز النبات الأخضر ويتمايل
منتشياً .

تندفع العصافير الى الطرقات ، تسف عليها ، تنثر وجهها ،
توقظها ، ويداق سرب من الحمام الأبيض ، يحوم في الأعلى ، يدوم فرحاً
في السماء المضيئة .

يستيقظ طريق صغير في أطراف المدينة ، يزيح غطاء العتمة ،
يستقبل الضوء الجديد ، يرتوى منه بجرعات سخية ، وينتظر متسامحاً
وكرماً خلق الخطى .

يستقبل قدمين صغيرتين حاريتين ، عامل صغير من عمال الطرق ،
نحيل ورقيق وجديد ، بجلبابه القصير نتف من دكة الليل .

يسرع على وجه الطريق ، تفتح مسامه لمطراوة الفجر ، تلين الملامح
المشدودة بتسم ويرنو الى سرب الحمام ، ويطلق السرب الأبيض في الأعلى .

ينظر وجه الشمس ، بكرا ودافئا ينظر وجه الشمس ، يضحك في
سقاء ثرى ، يمد أفرعه الرهيفة الذهبية في السماء النقية يسخو بدفقات
السدف .

يتجمع سرب من عمال الطرق على وجه الطريق ، يمسكون بمقاطف
ومؤوس يتبادلون تحية الصباح ، كلماتهم صغيرة ومقتسلة ، مازال بعضهم

يحمل في عينيه بقايا النوم ، مازال بعضهم يحمل في داخله أشياء من الليل الطويل .

تزقزق العصافير ، تحوم حول محطة الترام الصغيرة ، تحتفظ المحطة بالضوء الأصفر الشحيح ، تحط العصافير على قضبان الترام المنعمة بالعتبة ، تستشعر برودة وعتة القضبان فتهرب منها وتندفع بعيدا ..

يقف الترام كبيرا وحديدا وداكنا بقسمات جامدة ، تقترب منه العصافير فيصلصل قلبه الحديدي ، يفرغ الطيور فتهرب منه .

يسرع سرب عمال الطرق ، يسرعون بسيقاتهم النحيلة العارية ، يصلصل قلب الترام ، يتنادون ، يتحرك الترام ، يصلصل عصبيا ومتعجلا يعدون نحوه ، تنتفخ جلاليتهم وتمتد أذرعهم الزغباء .

ينطلق الترام فيطرون خلفه ، ويعيدا بعيدا يحلق سرب الحمام الأبيض ..





الآخ الكبير

بيومي قنديل

وقعت عيناه في عيني ، كان واقفياً خلف مكتبه الكبير ويداه لصق جنبه لا أدري منذ متى وكنت جالسا خلف مكتبي الصغير وقلمي أمامي مغلق الفطياء . وثيذا وثيذا لف حصول مكتبه الكبير وتحرك نحوى . هز سبابته تحت أنفى وقال :

— ينقصك من محاولة الرؤساء .

تلفت حولي ووجنت الجميع واقفين . فأدركت أن الآخ الأكبر قد مر ، وأن الوقت فات ، في سائر الأحوال ، على إصلاح ما بدر منى أو ما لم يبدر منى .

أخذ الطنين يأكل أطراف الصمت الذى كان قد حط فجأة . نهض الآخ الكبير . عاد يقف أمامى في قامته القصيرة المعهودة . زم شفثيه ، حديق نحوى . قال :

— لعلك فيها بينك وبين نفسك ... ؟

استدردت خلفي كي أرى ذاك الذي يوجه إليه الأخ الكبير سؤاله المقطوم . وجدت الحائط صامتا إلا من بعض الخدوش . حولت وجهي نحو الأخ الكبير . أضاف باحتداد :

— أوكد لك أن ما يدور بذهنك عنى لا أساس له من الصحة .

جمعت شتاتى وكدت أنطق شيئا ، أى شيء خطر لى عندئذ لكننى لم أجد لى لسانا . عاد الى مكتبه الكبير نظر الى معصمه الأيسر . قفز حاجباه الى أعلى . انغمس فى العمل . أدبرت وجهي بعيدا وأخذت استعيد فيها بينى وبين نفسى الخطوات التى قادتنى الى هذا المكان . وأذ حانت منى لفنة الى الناحية الأخرى وقعت عيناها مرة أخرى فى عيني ، رمش من تحت لتحت نحوى . ارتد طرفة كالمسحوق . أراح القلم أمامه بهدوء . أخذ يشم جماع أصابع يده اليمنى يمسد أن كتب ماكتب ، وكان كلما أخذ شهيقا أثباح بوجهه الى الناحية الأخرى وفى أنه تقلص دأكن . ينهض ناظرا الى الناحية التى تقود الى الخارج ولكنه استدار وكانت الورقة التى كتبها ملفونة بأحكام كناية عاطل فى يده اليسرى وقال :

— لعلك صدقت كل ما يقوله ذلك المأمون عنى .

هبت بالنهوض مغما بالرغبة فى أن أسأله عن يكون ذلك الذى هو كما يقول عنه أو ليس كما يقول عنه . نقل النأى المساطل الى يده اليمنى . أراح الأخرى على كتفى كي يمنعنى من الوقوف وأخذ يتأوم أنفاسه الملاحقة ثم قال :

— أياك أن تخدعننى فأتا أصلح لأن أكون لك أبا .

أحسست بالجزع . أحسست بالعجز . أحسست بالفل المفشوش . أخذ بعض الزملاء ينتبهون نحونا . بدت لى واضحة ضرورة أن أرد ، أن أدافع . أن أتلفظ لفظا ، لكننى أكذب لو أقول أننى عثرت على حرف واحد يعيننى . أردف بمساعدة سبابته اليسرى :

— نحن هنا فنيون . فنيون بالمعنى الحرفى للكلمة . ويستطيع الأخ الأكبر أن يأتى بمثا ، ولكى لا تقول أننى أبالغ ، بعشرات — يا سيدى — يؤدون له نفس العمل البسيط ، غير 'لهم' ، الذى تقسم به من أجله ولكى أكون صافحا مئة فى المئة من أجل أنفسنا من أجل خبزنا وشربنا .

أخنتى بنابه وكنت لا أزال أسأل نفسى عن يكون ذلك المأمون الذى يشير إليه ، وقللى أملى مطلق الغطاء .

عاد ولكنه لم يجلس الى مكتبه الكبير بل توجه الى مكتبي الصغير .
وقف أمامي لاهثا ممتنع الوجه جالحظ العينين جاف الشفتين ثم زعق في وجهي :

— لعله نسج لك طويلا من وحى خياله المريض ، ولا استبعد أن يكون قد تناول علقتي بزوجتي التي أحبها وأقسم أنني لا أفكر مطلقا في تطلبتها ، ولعله من الغريب حقا أن يدعي أنني قلت لها... يا الله... .
دبري مصاريفك الخاصة بنفسك... ماذا يمكن أن يعنى هذا سوى شيئا واحدا وحيدا محددًا... وخصوصا وأنها ست بيت ، لكنه بكل تأكيد لم يحك لك أنني كنت أول من رفض أن يهتف بحياة الوغد ، ولك أن تتخيل الأمطار الوحشية التي هطلت على جسدي العاري عند ذاك لا ، لا ، لن أداغ عن نفسي أمامك ولا أمام أحد فلقد أدبت واجبي ، خمس سنوات سنة وراء أخزى وأنا أؤدي واجبي وليس من حق أحد أن يسألني الجسدي ، ولا حتى الشهداء الذين سقطوا فلقد سقطت مرات معهم ولكن أينما كان يصعد فيسحبونني من بينهم وينزلونني في آخر لحظة من الشاحنة التي تفتني بالآخرين ، وعلى أي حال هاهو الطريق أمامكم سيرا فيه نصف الشوط إن حتى ربع الشوط الذي سرت .

تحلق الزملاء حولنا مشدوهين ، تفزت وأقنا لكنني كنت مهدودا لا أعرف ماذا ينبغي علي أن أفعل ، رفع مخبطه الى ياقتي ، مانت أصابعه الخشبية ، تلات قطرات شفافة بين تجاميد جبينه ، صاح خائرا :

— لا تنظر نحوي هكذا .

حررت رقبتى بصعوبة من قبضته ، تناولت القلم البارد من أمامي ، طويت الغطاء ، كتبت سطرين جاسمين أنهيتها بتوقيع الثلاثي ، فردت خطواتي من مكان العمل ، صعد خلفي صوت مشروخ مبطن بالماء :

— لا تتركني ، أرجوك .

الدائرة الملعونة

نعمات البحري

.. كان لعينيه لون الليل وهذاته « لكنه كان يقتزم لعيني في كل الأيام التي تلت الليلة الأولى .. نقاش الليلة الماضية فقط هو الذي حتم على أن أعيد ترتيب كل حساباتي ودفاتري .. » أملاً قلمى بالحبر وأشيئاتي .. تنسكب على الأوراق البيضاء نقوشاً ونمنات الحروف المكتوبة بدمي ، ودائها تطلب الأوراق بشبق امرأة وحيدة .. وأبداً لا ينضب معين الحبر والدم » .



قررت من اليوم السير في كل الاتجاهات المضادة لبيتنا ، ودعت السير فوق الأرضية وبخاذاة الحوائط العالية وفتحت صدرى للهواء وأنا أسير في مرفض الشارع وصوب الريح .

كان الطريق يمتد لقبدي دون نهاية الى أن وصلت الى الدائرة التي أخشاهها في ميدان سليمان باشا والحارة الضيقة حيث المقهى الذي نتجمع فيه أسبوعاً .. نجول بكلماتنا في شعاع ضوئي له ألوان كثيرة أغلبها خضراء ، نرتل أشعارنا ليؤدها رجل هادئ ينفث في سيجارته دخاناً في وجوهنا .. يلقنا الدخان والأمل ونرتلها مرة ثانية وثالثة ومرات حتى يأتيها النبي الذي يحضو الجاهلية الممتعة في صدور الرجال الهادئين في الأمسيات الباردة .

في بدلية حارة المقهى الضيقة طلبتني وجوه كثيرة غير أصدقائي .. أغلبها تقاعد .. كانوا يجلسون متجاورين بلقوين في حناطهم على مقاعد

القتس .. مشنودين كمنائيل شمعية لا تتحرك الا أعينهم ، اما هو فكان جالسا في مقدمتهم بين زجاجات البيرة الفارغة الا من أنفاسه وقد ترك العنان للزغب الأبيض كالشوك يزحف على وجهه ، بدا عليه انه هنا منذ ليل لليل آخر خيوطه الداكنة ، دلت عليه زجاجات البيرة الفارغة وطفاية السجائر والزغب الأبيض وسنواته الخمسين ، مسح نظارته الطبية السميكة ليتعرف على وجهى الذى لم يعرفه الا من صوتى ، عاتبنى على غيابى طوال الفترة الماضية ثم عادت عيناه الضيقتان تلهثان خلف استدارات امرأة في ثوب ناعم رقيق تبتاع علبة سجائر ولبان ، عندما غاب ثوب المرأة عاد يعاتبنى على أننى سرقت كتابيه وبشمنها قررت أن أهجر وعندما لم يكف الثمن عدت اليه لسرقة كتاب آخر .. ثم راح يسخر حتى من نفسه وبضحك .. ظلت ضحكاته تتالى أمام عيني مع دخان سيجارته كمزف رتيب ، راح يسرد حكاياته التى يحفظها ولا يكف عن ترديد ما لكته كطالته لم يكمل واحدة منها ، كلما هم بواحدة تنقطع منه ليبدأ فى أخرى لها طرف دقيق كخيوط واه فى الحكاية الأولى مرت الدقائق وتوالى الحكايات الناقصة وأصدقائى لم يأتوا ، رحلت اقتصرح عليه أن نرقم الحكايات ، سكت قليلا وأزاح كوب البيرة الى فمه وقال : « انها آخر حكاية تسمعنيها وتلحقين بزوجك المسائل »

تناول بعض حبات الترمس الصفراء وأردف « اننا جميعا نسير حتى الدائرة وعندما يختار كل منا طريقا يتفرع منها » عاد الجرسون الأسمر بردائه الأزرق العتيق المقبش كمرآة قديمة يحمل زجاجات البيرة وفنجان القهوة ، عاد صديقى يكمل حديثه ويفتح الزجاجات يفرغ بدايتها الفائرة فى جوفه وكأنه يؤكد أن على المرء أن يتحمل أختياراته وبدون أن أعلق أردف أن صديقه ورفيق عمره سيخرج ابنه بعد أيام من كلية الطب ، ثم عاد يفصح للمرة الأولى أنه لا يعلم من أين ومتى ستأتيه الخمسة جنيهات ثمن زجاجات البيرة هذه ، نزع نظارته وهو يسمح دمعته بادرت بالسقوط ثم عاد يهمس لى أن ذراع زوجة صديقه بضمة لينة وعندما سألته من أين علم بهذا أخبرنى أنها كانت على شغلا حفرة أمام الفيلا لكنه خلاصها منها بأن هم ورفعها من ذراعها ففاصت يده طويلا ، وعندما ودعه زوجها صديقه أعلن فى نفسه وهو يسير فى عرض الشارع المؤدى الى محطة الأنوبيس أن العالم الآن أصبح مقسوما امامه . استأذنتى لحظة وغاب فى داخل المقهى ثم عاد ينظر الى وكأنه يستشعر شيئا جديدا فى وجهى ونبرات صوتى كان يدرك جيدا اننا صديقان برغم السنوات العشرين التى بيننا ، وكان حريصا أن أكون بجانبه حين يشعر بجرح قديم ينز من قلبه وفيه قطرات تتناثر فى وجه كل من يلتفتها وتبدأ رسالات

أخبرته أنني في الفترة الماضية وضعت بين اختيارات كثيرة اخترت منها سلامى ووحدتى .. راح يفرغ بجوفه ما تراكيم في قاع الزجاجه وهو يتحدث وكأنه سيفشى لى سرا عظيما ، « الوحدة مسألة لا تطساق ومرعبة - خفض صوته وظن انى لم أسمع - واختى العانس » ثم عاد يرفع صوته « مرعبة .. مرعبة » قاطعته أن المرعب حقا إلا نجد وحدتنا وحريتنا عاد يقاطعنى أن حريتنا دائما تبدأ عند نهاية حريات الآخرين .

ترائى لى من بعيد بعض الأصدقاء يأتون يحملون حقائبهم المتخمة بالأوراق والقلق ، نظروا إلينا وتباعدوا .. يعرفونه جيدا ويخشون مثل هذه اللحظات التى تبدأ فيها قذائف اليوح ، احتبوا جميعا فى زوايا المتهى .

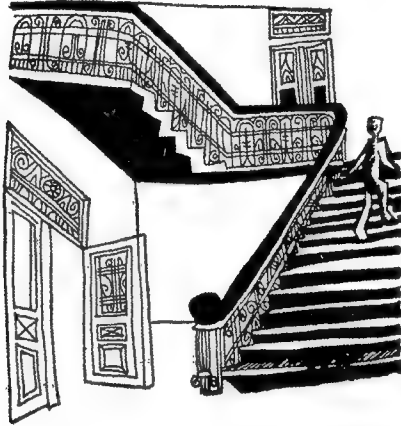
عاد يسألنى عن زوجى « العاقل » فلم أجبه فهاجت الكلمات بين دخان سيجارته وحكاياته التى لا يكف عنها .. يبدأ بالواحدة ثم الثانية ثم الثالثة ولا تنتهى واحدة منها ثم يتوه بها ... رحت أمضغ كلماته وأنا أحرق فى رأسى صورة زوجى وهو يتمرى أمامى ورائحة جنوده وتبغسه ..

صحا صديقى من بين دخانه وحكاياته ، نصحته بأن يذهب إلى بيته فائيلة باردة للغاية قال أنه يخشى جذران غرقته العالية ووجه اخته العانس والسقف العالي ..

راحت عيناى لأصدقائى كانوا قد بدأوا أمسياتهم الأسبوعية ، طلب صديقى أن نبتعد قليلا عن الدائرة قائلا « بالسير يحترق الزمن والمسافات والرجال ثم ضحك ونظر إلى ثوب مكشوف عن صدر امرأة ثم أردف « والنساء أيضا ... سار قليلا وكثيرا وفى كل مرة كان يدرك جيبدا أن الشوارع كلها تؤدي إلى نفس الدائرة .

عندما دخلت الدائرة ثانية شعرت أن غيمة أسى تفجرت فى صدري نادى الأصدقاء بأن الأمسية قد بدأت لكننى كنت أنظر الدائرة وقد خلت من العريبات والمارة وجدران صديقى تتعاود أمامى يسقفها العالي .

و للحن ألوان ..



سبية عبد القادر

ترك مكانه المعتاد في الحارة — أنصرف عائداً — قبض بيده اليسرى على السياج الخشبي ، بينما يده اليمنى تتحسس الحائط ، صاعداً الدرج تلمس بأصابعه الباب ، حتى استقرت على تعرجات الكالون ، أدار المفتاح ودخل . وضع يده على مزلاج الشباك ، هواء بارد يهلا رثتيه ، وفي مهارة معتادة حل الأزرار كحل الأزرار وخلص وعلى المسامر المحقوق خلف الباب علقها واستدار انحنى الى اليمين مد يده حتى لامست السرير فسار ومن تحت الوسادة أخرج الجلباب الذي وضعه تحتها منذ الصباح — ارتداه — تهدد على سريره الحديدي الضيق — اشتمت انفسه رائحة الملاءة تتم : لا بد انها متسخة ، فزعها وضعها فوق الخزانة الخشبية حاول النوم فلزمه الأرق جلس متربعا فوق السرير تهدد ببطء مال بجذعه الى اليمين متمسكا بيده الحائط ، فاصطدمت بالمقعد المجاور ومن العلبسة الموضوعة فوقه

سحب العود — شد بيمينه بعض الأوتاد — دو — دو — مثرنا : (عطشان
 أنا عطشان — للبيه والأغبان) — توقف — تحركت رأسه الى أعلى ثم
 بينا ويسارا مقلبا حاجبيه يحزن — ثم وضع العود بجانبه — استرجعت
 ذاكرته كلمات الأغنية : . أخضرار عود الريحان — التربة الخصبة —
 وشقوق الأرض الجذباء — زرقة السماء ولون الماء — تنى لو رأى
 الرياح هادرة في الفضاء ، تعاقب السحاب — تقطره مطرا — مطرا —
 ترى .. مالون السحاب ؟

(كانت الأغنية تملؤها الألوان) — وكان هو لا يعرف إلا لونا
 واحدا — يعرفه منذ الأزل — لونا حالكا — تتم : يقولون أن البحر يزرق
 إذا ما ازرقبت السماء — يسود إذا ما اسودت — ترى .. ما هو اللون
 الأزرق ؟

لعم اللون الأسود — ذلك الفنى غائق عينيه عناقا أنبيا — صرخ :
 اترك عيني .. ابتعد عنهما أيها الليل — ابتعد — أريد أن أرى الألوان
 الأخرى — أريد — أيها الليل .. كنت صديقا لى منذ
 مولدى ، فهل لك الآن أن تخبرنى ما الألوان ؟ الأزرق ؟ — والأخضر ؟ —
 والنفسى ؟ — وما ... ؟ — وما ... ؟ — و ... ومسح بدمعا ساخنة
 غائلته .. وضع أصبعه المبلل بالدموع فى فيه — لحس بلسانه — أحس
 طعم الملح — قال : لا بد هناك تشابه ما .. بين لون الملح ولون الماء ..
 تذكر أن الشمس تلسع جلده حين يمشى فى صحبة الطفل الصغير —
 تعتمر الماء من جسده — ينضح مرقا — يجف جلده — يعود — تمنى
 أن يسير فى الحارة مجزا — يداعب وجهه الهواء الرطب ، ويهيس على
 جلده الندى — يفضل له احساس ناعم رقيق . تتم لا بد أن لون الكجر
 شفاف تماما ، كالندى عبر احساس — والثلج أذ تجرشه فى الصيف
 أسنانى ... رقت برارة اللون الحالك بعض الشيء ، عندها تذكر أن فى
 الليل تعزف الحان تنشد الفجر .. فجرا .. لا يكون ميعادا تطوق فيه أيدي
 المنشدين بقيد .. فجرا نديا أبيضسا . نعم هذا هو اللون الأبيض ..
 أخبروه أن لوزة القطن ناصعة البياض ، وأن ذلك العود الذى يحملها
 يكون بنيا .. لقرينه من انفه — اشتم رائحة اللون ، انسابت أمليه حتى
 لامست الأرض ، الملمت بعض العشب — فركتته — داعب بعضها من
 ظنين — اشتمه فاقترب من اللون — اشتعلت رغبته للتحديد — مضغت
 أسنانه قطعة الطين . فاقترب اللون أكثر — ابتلعها فانتشر اللون
 خيرا ، انتشر له الاضراس ، وانتشى — آه .. ما أجمل لون الأرض .. ملهمة
 الخيال مهرة وأنا الخيال — تخيل ألوانا لحرارة الشمس — للعرق — للقبب
 للمشقق — للمشقق — تخيل لون الورد الأحمر — بينا كان يقبل وجنتى
 حبيبته — يخجل أن يحكى هذا — فقد لا يكون الأزرق أزرق — ولا الأخضر
 أخضر — والأحمر ليس أحمر — ولا ابتدت يده الى العود — كانت الموسيقى فى
 ارتعاشة بيده على الأوتار ، تنشد الألوان — الأزرق — الأحمر —
 الأخضر — حلقة باللون الأرضى — موسيقى ترتفع ببطء — كتابا تخرج
 من ظلمة عينيه — تقاوم — كالشمس خلف السحاب — تسطع شيئا
 شيئا .

الممارسات الأدبية

ف

تجربتي الشعرية

الجزء الثاني

عن الدين المناصرة

— النص —

١ - طقوس الكتابة : في كل مرحلة من مراحل الإبداع تكون هناك عوائق . وتلعب الفشاوة دورا رئيسا كعائق . وهي تختلف عن غشاوة مرحلة الانقطاع أو غشاوة مرحلة البرق المفاجيء وتؤثر على عملية الإبداع كاستحضار الصورة أو استحضار اللغة الشعرية . في الدفقة الشعرية الأولى التي تحدث في شكل حوار هائس أو انفصالي بين الشاعر وذاته وهي تشبه الغشاوة التي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية إتقانها تماما ولكنه حين يريد التحدث بها في ظرف محدد يصاب بإحباط مفاجيء كأنه لم يبدئ . وهناك عائق المشاغل اليومية التي تقطع يوميا بفشرات القصائد والصور والامتكار الشعرية وعشرات الانفصالات اليومية . فالشاعر إنسان يرتبط بعمل ما . وهذا العمل له قوانينه الاجتماعية . وليس الخطأ في العمل نفسه بل في أسلوب نظامه ، ثم أن تفرغ الشاعر العناصر للكتابة أمر صعب ومضّر لحياته وهو ليس أمرا واقفيا في المجتمعات النابسة لأن الشاعر يبتعد عن خبرة الحياة اليومية ، ثم أن الشاعر لا يكتب كل يوم ولا كل أسبوع ولا كل شهر ، أنه بحاجة إلى وقت محدد بزمان ومكان والأهم من ذلك أن يترك هذه القطعة من الزمن عندما يحتاجها وفي الوقت الذي يتلائم مع احتياجه الشعري . والخبرة ضرورية بل هي المركز الرئيسي ، لأن المعرفة الموجودة في الكتب هي معرفة ناقصة وليست بالضرورية مطابقة لحقائق الواقع . ثم إن الشاعر — كسامل — يرتبط بشئ آخر أو يرتبطون

❦ كلمة ما نشر في العدد السابق .

به ولا يسبحون له - وفق القوانين الاجتماعية - بالهروب في حالة المرض المتوسط (التوكل) مثلا رغم انه يشل الإرادة ، رغم أن بعض الأعمال اقل ضررا ولكن الشاعر لا يختار . وهناك عائق عدم تطابق الزمان مع المكان ، فقد يكون الزمان مناسبا ولا يكون المكان كذلك والعكس يحدث . وقد تكون هناك عوائق ثانوية ولكنها خطيرة مثل : عدم توفر أدوات التنفيذ للبدء بالكتابة أو مواصلتها مثل : القلم والورق المناسب ... الخ .

لقد لاحظت على نفسي انني لا أستطيع البدء بالكتابة اذا كنت مشتتا بين مشاغل داخلية أو خارجية فمثلا : لا يمكن ان أستطيع الكتابة في ظرف مثل ظرف : الانتقال الفلسطيني في طرابلس لبنان » ، حتى لو جاءت الفكرة الشعرية وحتى لو هبط البرق المفاجيء لأن القلق هنا قلق سلبي يراكم الغشاوة ، بينما استطعت الكتابة أثناء وجودي في بيروت خلال حصارها لأن قلق التحدي تلقى ايجابيا فعال . كذلك فان الانقطاع فترة طويلة من استخدام الأدوات اللغوية يولد شعورا بعدم الثقة ، كذلك البعد عن الصراع اليومي يخلق حالة تأمل باردة ، لأن الحافز يظل منسيا حتى لو كانت الفاية واضحة . ولابد - عندما أبدا بالكتابة - أن يتوفر التوحد التام ، أو ما يسميه النقاد بقسدية الاختفاء . هنا لا يهمني المكان اذا كان قطارا أو مقهى . المهم هو أن يتحقق التوحد الشامل . مثلا : كتبت قصائد نجحت فيها بعد في مقهى يضج بالبشر الذين لا أعرفهم ويجب أن لا يعرفوني . وقد كتبت في مرات عديدة منتشيا في منتصف كتابة القصيدة لمفاجئتي ضدق بالقاء السلام ، حينئذ تموت القصيدة حدث هذا في مقاهي بيروت وصوفيا . بل ان مجرد الرؤية قد ينهي الحالة الشعرية .

كأن سرى قد انكشف ، ان حالة التوحد التام تشبه شيخا صوفيا يتجهد ، أو عاشقا يقابل حبيبته في السر خفا من أهلها أو حتى مجرما يمارس السرقة لولا ان عملية الكتابة تتناقض مع السرقة ، لكني أعني « تقنيات الحالة » . وأحب كتابة الشعر في المقاهي ، بينما لا أحب الكتابة في مطعم والسبب يعود الي أن المقهى مرتبط بالتأمل والاسترخاء لمدة طويلة أو أن طبيعته الاجتماعية تتيح ذلك ، في حين لا أستطيع الكتابة في المطعم بسبب التقاليد الاجتماعية المزعجة فيه والتي لا تعطي شعورا كافيا بالأمان . كذلك كتبت قصائد في القطارات ذات المسافات الطويلة لأن الشعور بالزمن الكافي يخلق نوعا من الأمان والاطمئنان ويسمح بالتأمل الكافي خلال كتابة النص ، في حين يخلق القطار ذو المسافة القصيرة نوعا من الخوف الداخلى الذي يشكل عائقا ، حتى لو كانت المسافة القصيرة كافية لانتاج نص بل والتمعن فيه . ولعمل البحر ومقاهيه

تناسينى أكثر ، ولو تصورت مكائنا مثاليا لقلت : « مقهى قرب شاطئ البحر في مدينة متوسطة ، ورذاذ المطر يغازل زجاج المقهى الدافئ » .
 مثلا : الاسكندرية في عام ١٩٦٦ تشكل في ذاكرتي دفئا خاصا ، وتذكر هذا المكان كان حافزا لكتابة قصيدتي « جملة واحدة قالها البحر » التي كانت نابعة من تذكاري الاسكندرية بعد سبع سنوات ولكن في مدينة عربية بعيدة . والاحساس هنا ليس احساسا سياحيا ، بل هو نقيضه وفق تجربتي فالاسكندرية تعني لى المقاهى والاحياء القديمة ، وكهاني أكثر مما تعني المعنى السياحي . ومن الأمانة المثالية التي اذكركها شاطئ بحيرة « البانشاريفو » في ضواحي صوفيا واكواخ الجبال النائية وكنت في فلسطين اكتب شعري في كروم العنب في الجبال ، وأفضل الاوقات للكتابة عندي هو الصباح الباكر غالبا وحيانا آخر الليل . لقد كنت اكتب قصائد ديوانى « لن يفهمنى أحد غير الزيتون — ١٩٧٦ » خلال حرب السنتين في بيروت وكنت يومها اعيش مقاتلا في جبهة « الشياح » في بيروت ، كنت اكتب الشعر آخر الليل عندها ينام المقاتلون في القاعدة العسكرية . وأفضل الفصل للكتابة عندي هو فصل الشتاء . وكل الحالات تشترط الراحة الفسيولوجية فلا أعتقد ان شاعرا لم ينم نوما كافيا يمكنه ان يكتب الشعر في الصباح وإذا حدث فهو استثناء . وفي آخر الليل اشعر بالتردد التام ويحدث التدامى السلس الذى يسمح بتوارد الصور . قال لى الشاعر الفلسطينى محمود درويش ذات مرة انه يكتب شعره في الصباح فقط وأنه يكره الكتابة في الليل . ويبدو انه لا يوجد اى شاعر — حسب تصورى — يمكنه الكتابة في فترتي الظهيرة والمصر أو بقية : لها فترة غير مستحبة للكتابة والسبب واضح . ويبقى ان ادوات الكتابة تلعب دورها أيضا فالقلم الرديء والورقة غير المريحة تزعج الشاعر ولكني مثلا كتبت على أوراق سينة وعلى المساحات البيضاء في الكتب التي أحملها صدف بل كنت أستخدم دفتر التلفزيون . ومن وسائل الكتابة شرب الشاي والقهوة لدى البعض والتدخين .

وقيل ان الكحول عمل مساعد لانه يستفز الباطن ولانه يخلق حالة جديدة تخالف الحالة العادية وهذا صحيح . احيانا لكن له عيوب أيضا لانه يخلق حالة مصطنعة ولان الشاعر قد يفقد توازنه وتركيبه الموسيقى واللغوى اذا ما أصيب بحالة إرهاق وتعب وغشاوة . أى ان قليله يفرح القلب وكثيره يؤدي الى نقيض الهدف . ولعمل حالة الصفاء الطهرية العفوية لها مفعول ابداعي أكثر بكثير من حالة الصفاء المصطنعة . وفقدان التوازن — في حالة الكحول — يجعل العملية الابداعية غير متوازنة لان الصنع مطلوب ، ينظر ما هو التدامى مطلوب . وفقدان التوازن أو المبالغة في أحد الطرفين يخل بمعادلة الابداع .

وفى مرحلة كتابة النص يكون التشتت قائما وهذا التشتت ينبسج من تركيز الشاعر على فكرة الخلق لديه فيما لو توقف قليلا عن الكتابة ، مما يجعل العادة تفسر الشروء الظاهرى على وجه الشاعر تفسيرات سلبية عصابية وهذا الرأى سائد ومعمروف وقد ينتج الشروء على وجوه الشعراء من ايمان عادة التأمل التى تصطدم بالحياة اليومية .

٢ - تطبيقات :

إنشاء الكتابة أكون فى ذروة الحباس .. ويكون عنوان القصيدة قد ولد مسبقا فائلا مخين على قراءة « اليافطات » فى الشوارع والمحلات العامة وغالبا ما كتبت اكتشف فيها سخرية لإذمة بسبب تناقضاتها . لهذا أستفيد من هذا التناقض بعد إعادة تشكيكه ، مثلا : أفرا فى الصحف جبلا معروفة مثل : « تقبل التهانى فى منزل والد العروس فى المكان الفلانى » أو « تقبل التعازى ... فى المكان الفلانى » . وعندما كتبت قصيدة عن صديقى الشهيد غسان كنفانى كان عنوانها « تقبل التعازى فى اى منى » . كتبت أشعر بالأسى لأننا نحن الفلسطينيين نموت وندفن فى أرض غريبة بعيدا عن فلسطين . كتبت أسأل نفسى : اليس من حق الجثة على ضمير العالم أن تعود الى مسقط رأسها !! . وكتبت قصيدتى « ياغنىب الخليل » مستفيدا من نداء بلاعة الغنىب الخليلى فى المدن الفلسطينية الذى ظل يرن فى أذنى بعد سنوات عندما كتبتها عام ١٩٦٦ فى القاهرة . وكتبت أيضا قد أشرت الى « اللون الرمادى » تعبيرا عن حالة اختلاط الألوان عام ١٩٦٧ فى قصيدتى « المقهى الرمادى » ولم يكن المقهى - فى الواقع - رماديا ولكن هكذا رأيته عام ١٩٦٧ ، ولاحظت معى عناوين بعض القصائد : « الجبل الواحدة قالها البحر » - « ملاحظت قبل الرحيل » - « رقاء اليامه » - « فى الرد على الأحبة » - « رسائل متبادلة بينى وبين الموت » - « مزيدا من أهائى الهجبنى » - « دادا ترقص على ضفة النهر » - « قصائد مجروحة الى السيدة ميحنا » - « جفرا ، لا تخافينا أن نسينا أو أخطانا » - « كيف رقصت أم على النمراتوية » - « أماعونى » - « لا تنزلوا الأشجار حتى نعود » - « غافلتك وشربت كاس الخليل » - « عيد الشعر » - « رعدية البندق » - « عيد الكروم » - « ملك فرنسلة : جاك بريفر الأول » - « وسقطت سهوا فى محبتكم » - « قداسيتها » - « بدو بحريون » - « فائتات حتى الفتنة » - « تاريخ الزجاجة » - « حجرة الفلاسفة » - « على سبيل المثال » - « جذرة للبقظة » - « الخروج من البحر الميت » - « لن يلمهى أحد غير الزيتون » - « جبال قرطاج » - « بين الصسفا والمروة » - « اعترافات مولانا » - « أمزق القميس يصل فجأة الى قانا الجليل » - « قناتيك » . الخ . عنوان القصيدة هو الهداية ولكنه يخضع للتعديل بل للتحف . وهو غندى أقرب للضحك المرير .

تبدأ الدفقة الأولى عندى بعنف ثم تتلوها دفقات متوجة الى تصل
القصيدا الى القرار ، قرار الايقاع .

واعتمد التوازن الموسيقى الهارموني لسد الشغرات بتكرار نابع
ربما من ايقاع الاغاني الشعبية الفطرية التي تبهرنى والتكرار لجملة شعرية
ما في قصيدتى يهدف الى خلق هذا التوازن وتداعى الالفاظ الغاموسية
ما في قصيدتى يهدف الى خلق هذا التوازن وتداعى الالفاظ الغاموسية
لتنفجر وتبجى خصائصها الاولى ضمن علاقة جديدة . لم اشعر مرة اننى
اخطئ لذلك فالبؤرة الشعورية تشع بالارتياح او عديم هذا ما يقرر بقاء اللفظة
ضمن سياقاتها الجديد او حتى بقاء الجملة الشعرية . ولدى غواية تتهيل في
الاشتقاق وخصوصها من الالفاظ العامة الديناميكية وقد ادمت هذه
العادة حتى اصبحت عفوية . اجمعتنى كلمة كانت تقولها جدتى قبل
عشرين عاما او اكثر في وصف انسياب الماء بين الصخور ، كانت تقول :
« الماء يسريب » ولم اجد فعلا اكثر حيوية منه ، وظل هذا الفعل
في اعماقى سنوات طويلة وفجأة راينه املى في احدى قصائدى .

وتعجبني صور قريبة من الحياة اليومية : « أيتها الطباخير يا ابنة
الكلس » .. « عفتة مقلامى ، شعبته المثلثة الرحمت » . وهى تعنابير
عن رجيل الطفولة . وفي الكتيبة يرد هذا الوصف للمسيح « المثلث
الرحمت » . ويتم استخدام أدوات فنية مثل : « ان هى الابساوك
يا جفرا ... » او كما في قصيدة « حصار قرطاج » : « اذا اجتمع
الملك ... اذا اتفق الملك ... ما الذى ستقول ؟ ! » .. واعتقد انها
نابعة من تأثير الجملة القرآنية . ان الشاعر انشاء الكتابة لا يكون لديه
تصور حول حدود الصور وهو عادة يبدأ من الفكرة والصورة الكلية
المسألة وتتوارد بعدها التفاصيل . وقد يبدأ بتفصيل لكنه وهو يكتبه
يتصور ذلك من خلال الموقف الكلى . والصورة قد تأتى من الذاكرة البعيدة
ولكنها تمر عبر قننوات معقدة تعيد تشكيلها والوعى هو الذى يساهم
في فرز الاحكام على الصور ان كانت صحيحة او غير صحيحة . فالصورة
الخارجية لا تبقى على حالها والشاعر يجسد الصورة الاولى ويتصور
بتفصيلها ثم يقف موقفا منها لكن الذاكرة الحيوية ليست مقرا ولكنها
عامل رئيسي ومعال . فالصورة في النتيجة حالة اخرى غير الصورة الاولى
(المبادى الخام للواقع) . ويظل قانون الوحدة والصراع والنفى والفرز
يحدث بين الصورة الخارجية والتعبير عنها ، فالصورة تخزن التعبير والتعبير
يختار الصورة لكن ليس بسهولة والشاعر لا يقرر هيئة التعبير اى انه
ليس للقصيدا اناء واحد ، لان الانشاء الواقعى له حدود في حين ان الاناء
الشعري مفتوح ينسكب في اناءات متعددة ومتداخلة . والشاعر يستخدم
انواته واناءاته هي اللفظة ، لكن اللفظة ليست هدفا بحد ذاته ومعنى
« الاداة » هنا يجعلها بنية حاكمة ، لكن هذه البنية الكلامية ليست

هي **الشعر** . هنا نعود للفسفية ونعود للهاجس وتركيب الصور ، نعود الى الحرية الحافظ للتخلص من عبودية النموذج ، نعود للأيديولوجيا التي امرتها اداة الكلام . وقبل كل شيء والأهم هو ضرورة رؤية **النص** **الذي يجري في شرايين النص** ، لأن حقيقة النهر ليست هي سطح النهر الظاهري (الكلام - البنية) وليس النهر هو تعرجاته الواضحة . النهر هو بنيته الظاهرة (السطح - التعرجات) ثم دم النهر الى الماء وحركته الداخلية . إذن هناك فارق بين النص (البنية الظاهرية) وبين ماهية النص (تفاعلاته ودينه) . أما الإيديولوجيا في النص فهي ليست سوى حساس لجانب من الصورة وتخضع صحتها أو عدمها لمقارنتها مع الحقائق النسبية للأواقع ولا يمكن للبنية أن تكشف عنها بوضوح ان الذي يكشف عنها هو قراءة **دم النص** ، الذي لا يرى من البنية حتى لو عرفنا النسق الذي يوضح البنية ، واكتشاف النسق لا يكشف الا جزء من البنية ، لأن البنية ليست هي النص . هنا يلعب الوعي الطموح دوره في حين يبقى استخدام الأسلوب لتفجير طاقة الكلمات . ولغة النص الشعرى ليست هي لفحة القاموس ولا لغة الواقعية ولا لغة الإشارة لأن الإشارة - مثلا - شيء متفق عليه ، شيء رتيب وبقي وظاهري كذلك لغة الواقع ، لهذا فالنص يعيد تشكيل تلك اللغات ولكنه يدير علاقاتها السابغة أو هكذا يفترض . واعتقد ان الحديث عن النسق الذي يكشف البنية ، ما هو الا نظام جديد أصبح في الممارسة يطبق على كل النصوص وكائنها واحدة .

واضافة لدور الذاكرة في عملية التخيل ، يكون التخيل مرتبطا بنوع من الخبرة والخيال قد يخلق **أوهاما** نتيجة فشوة ما ونتيجة نقص المعرفة ، وهذه الأوهام تختلط ليس فقط في **هيئة النص** بل في **دم النص** . واضافة لهم قد يشرب **رد الفعل** هو حين يدخل النص في جزءا أساسيا من السيرة الذاتية للشاعر التي هي خارج النص ولكن النقد يحاولون استقاطها بالقوة على النص ، لأن رد الفعل رغم ولوغه في دم النص أحيانا الا أنه ليس من ثوابت الشاعر . (أجرت مجلة الطليعة المصرية عام ١٩٦٩ استفتاءا أدبيا ، قدم فيه أربعون أدبيا عربيا تقديمها شهاداتهم عن بداياتهم الإبداعية . ثم كتب شكري عباد تعليقاً وتحليلاً للشهادات فقال فيه : « من بين أربعين كاتباً عربياً قديماً ، لم يعترفوا بميوى كاتبة أو كاتبة تأثير » . الذين على الطقولة ، ولا أفكر ثباتي الكلام) . قال الشاعر ليس هو النص . رغم أنه لا يفصل عنه لأنه من إنتاجه . هناك شعراء وكاتبات يجارسون يومياً التخلف والرجعية في سلوكهم ومع هذا منهم من عرفون كاتباء ثوريين . يقول الموسيقار فولديان : « ان بعض التفاهير في احاديث وكلمات غوته

من الثورة الفرنسية اشتهرت على أنها اتخذت موقفها مؤيدا للثورة ومع ذلك يفوته - غالبا ما يقف ضد الثورة ، اننا نجد هذه الإزدواجية في أعماله الشعرية لكن القيمة الأدبية للإمبالي تسمح بالذراك الفارق : حين يكتب غوته ضد الثورة الفرنسية يقدم ثلاثة أعمال غامضية خالية من التدرج : « الابنة الشرمية » ، « المواطن العاصم » - و « المتشجنون » . وحين يتخذ موقفا مواليا من القوى الثورية ، يكتب : « بلوشت » و « بانثورا » . فالقيمة الجمالية تظل دوما هي المعيار الأساسي .

ومثل آخر هو : « شعر المقاومة الفلسطينية » . حيث أصبحت الشائعات الاعلامية هي التي تتحكم في تعريفه وقد اختزعت الصحافة هذه الشائعات . عندما اكتشف غسان كنفاني منطقة جديدة من الشعر الفلسطيني (شعر ارض ١٩٤٨) ؛ كان يهدف من هذا الاكتشاف وتعميمه انصاف هؤلاء الشعراء وتصحيح خطأ استمر أكثر من عشر سنين على اعتبار ان هذا الشعر يبدأ في الانتاج في منتصف الخمسينات (توفيق زياد) وتم اكتشافه وتعميمه عام ١٩٦٦ من خلال كتاب غسان كنفاني ، وقد كانت أسماء : زياد - سميح القاسم - محمود درويش ، تبدو عام ١٩٦٦ وكأنها أسماء لشعراء ناشئين شباب . الي هنا وتصحيح خطأ التجاهل أمر صحيح . لكن الخطأ برز منذ عام ١٩٦٧ متجليا في عدة ظواهر .

أولا : المبالغة النقدية الاعلامية في استقبال هذا الشعر حيث تمت المساواة بين غته وقيمته مع النساء القابضات النقدية التي كانت تطبق على الشعر العربي حتى كتب درويش عام ١٩٦٩ مقالته : « انقذونا من هذا الحب القاسي » .

ثانيا : تم تقديس هذا الشعر - بيجت تأثير الحب العاطفي لكل ما يأتي من جغرافيا الأرض المحتلة ؛ وتم فصل خصائص هذا الشعر التي هي نتاج حركة الشعر العربي الحديث عن الشعر العربي الحديث ، مع ان تأثير : السياسي - البياتي - قبياتي - عيد المبور ، واضح على شعر شعراء ارض ١٩٤٨ . واستمر هذا التأثير حتى أوائل السبعينات .

ثالثا : وهذا هو الأهم ان النقاد تهربوا من تعريف مفهوم المقاومة الواجبة وبالتالي مفهومها في الشعر ، مفهوم « المقاومة الفلسطينية » هو الإيمان بمواثيق الثورة الفلسطينية المسلحة وبإية وسائل فضائية أخرى . لكن المفهوم الذي طبق على الشعر هو « أية وسائل فضائية أخرى » على حسب الكناج المسلح وبالتالي على حسب شعرائه . مع الاعتراف بأن البنددية تكون عينية إذا لم تكن مبالغة بفكر تقدمي . ولكن تقدمة

أو رجعية الفكر لا تصبح صحيحة الا من خلال الممارسة للكفاح المسلح
وللفكر التقدمي معا . وعليه مارس النقاد العرب ظاهريا آخر :

١ - الفياء « شاعر الكفاح المسلح الذي ولد وازدهر في نفس الفترة
اليزنية أى فترة (١٩٦٥ - ١٩٧٠) ويتقيد بالشعر الفلسطيني اللورى الى :
« أرض محتلة » و « ثورة فلسطينية » . ويهذا « ساجموا في تجزى وشعر
المقاومة الفلسطينية » رجاء النقاش ، مجلة الطريق ، غالى شكرى ،
عبد الرحمن ياغى ... الخ) .

٢ - تم ظلم آخر لشعر الأرض المحتلة يتسميته « شاعر معارضة
اسرائيلية » على اعتبار ان درويش ، القابيم ، زياد اعضاء في الحزب
الشيوعى الاسرائيلى وهو حزب معارض يعترف باسرائيل ويطالب بوجود
دولة فلسطينية في الضفة والقطاع الى جانب اسرائيل وهذا يظلم هذا الشعر
باب نفى خصوصية المعارضة لانها معارضة من نوع تختلف عن أية
معارضة اخرى ، لان موتها ليس اختياريا .

٣ - تم نفى « شعراء الكفاح المسلح » من ملكية الشعر المتساوم
بسبب كية النقد الهائلة للانظمة العربية في هذا الشعر ، على الإقبال في
التطبيق ، رغم ان البعض اعترف به نظريا . وبالتالي تم رفض اللجوء الى
النص كحكم ورفض اللجوء الى « ملهج نقدى شامل » للنص . ان هذا يحدث
هروبا من الولوغ في دم النص وبنيته وهى لا تتناقض مع السيرة الذاتية
اذا ما تم تدقيقها ونفى الشائعات منها . واتله اقول بالنص كحكم ولا اتول
بالسيرة الذاتية . رغم ان السيرة الذاتية تعطينى امتيازات كبيرة .

على أى حال فان الشعراء مهما كان بالغ الحذر والتصحية فانه يسهو من
بعض الاوهام التى تتسرب في التعبير في القصيدة ومع هذا تظل القصيدة محتفظة بخطها
العالم : فمثلا عندما اكتشفت شخصية امرىء القيس في القاهرة عام ١٩٦٧
في تصنيفين لى : « قفانيك » - و « المقيى الرمادى » لم يحدث ذلك بقرار
مسبق . وعندما كتبت قصيدتى « امرؤ القيس يصل نجاة الى قالا الجليل »
عام ١٩٧٦ في بيروت لم اكن اتقصد اعادة كتابة ما كتبت عام ١٩٦٧ . وعندما
عادت شخصية امرىء القيس عام ١٩٨٣ في تونس من خلال قصيدتى
« جمار قرطاج » لم اكن اتقصد ذلك . انه نوع من الشهور بعدم الشباع
الفكرة الملحة .

لقد هبطت فكرة زجل امرىء القيس وعذائاته بجثا عن ملكه المفقود
انقسام اقامتي في القاهرة بل في احد مقاهيها تحت ضغط كارثة ١٩٦٧ ولكنى
رفضت جانب الهروب الى الذات في حكايته التاريخية ، مثلا كتبت قصيدة
عام ١٩٧٠ بعنوان « جنازة مقهى » منشورة في جيوانى « الخروج من البحر

الميت » ، لعلها محاولة لتوديع الذات من الخمر إلى الأمل . في حين كتبت قصيدة « أمزق القيس يصل فجنانة ... » عام ١٩٧٦ تحتها ضغطت ضرب السنتين في بيروت أما « حصار قرطاج » فقد كتبت تحت تأثير خروجنا من بيروت في صيف ١٩٨٢ . وقصيدتي « جفرا » ولدت عام ١٩٧٥ ولاتت شهرة لم أكن أحلم بها ، ظلت ترد بأشكال شعرية متنوعة ، كان « جفرا » فلاحتي كوحوش الأساطير .

لقد بدا الأمر بقصة حب غنية ولكنها غاشلة ثم تحولت إلى امرأة فلسطينية تاهت في الطريق إلى بيروت فوتمت في أحد كمائن الجنود فقتلوا لأن ثوبها الفلسطيني المطرز فضحها . والآن أقول : هل يقتل المرأة هو محاولة مني للانتقام من الحب الفاشل أي قتله . على أي حال ، على مستوى الواقع ، إن حادثة المرأة الفلسطينية حادثة حقيقة نشرت في زاوية بهيمة في الصحف اللبنانية . ثم أضفت من عندي أن هذه المرأة جاءت لزيارة ابنها الفدائي في بيروت من الضفة الغربية لإيصال رسائل خاصة بالثورة . ولكن هل لهذه الإضافة صورة من الواقع ؟ . الحقيقة : نعم ، فقد شاهدت امرأة فلسطينية فعيلة من هذا النوع قديمت من فلسطين المحتلة إلى بيروت لزيارة ابنها الفدائي وسهرت معها في بيت ابنها الفدائي حيث غنت ورقصت لثلاث ساعات متواصلة ، غنت أغاني فلكلورية حزينة ، ثم بعد مرور خمس سنوات وعندما كتبت أقيم في صوفيا عاصمة بلغاريا ، عادت لي جفرا بعد أن قبرتها في بيروت ، لقد عدت لبعث « جفرا » لعلها تفكني من أسرى في المنفى الجديد .

ومثل ثالث هو رمز « زرقاء اليمامة » ، لقد ولدت قصيدتي « زرقاء اليمامة » ونشرت في عدد ديسمبر ١٩٦٦ من مجلة « الآداب » والقيتها في أمسية شعرية في الجمعية الأنثوية المصرية في القاهرة بحضور صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأعجبا بها . ومن باب الإشارة فقط : أن زميلي وصديقي المرحوم أمل دنقل كتب قصيدته بعد ذلك بعام ونصف ، وهما يختلفان وتتماقن في « نبوءة التحذير » من كارثة ، لكن قصيدتي تنبأت بكارثة ١٩٦٧ ، بينما كتبت قصيدة دنقل بعد عام ١٩٦٧ . ولقد ولد رمز « زرقاء اليمامة » المعروف تراثيا ، ولد عندي من صورة « أشجار التوت » أثناء كتابتي لقصيدة جديدة . ولهم أكن قد قررت الكتابة عن الرمز حين بدأت . لقد كانت الفكرة المحركة التي أتوى كتابتها نابعة من الطفولة في مدرستي في قريتي بفلسطين . فكان المطلع وصفا :

تندلى أشجار التوت على الخيطان الشرقية
تطلى الحرم الثاني تحت الشمس الصاحية النسيانية
تكبر ، تهجر ذاك الحانوت

نحلم بالشرقة المنسوجة من أوراق التوت

الى هنا والوصف عادى لم يكتشف الرمز ، رمز زرقاء اليمامة .
ورجاءة اكتشفت اننى قد كتبت : « لكن يا حبي الاول ... قلنت لئلا ان
الاشجار تسير » اكتشفت هذا بعد ان تذكرت ان الطفال المدرسة كانوا
يقطعون جذوع اشجار التوت في ساحة المدرسة ويركضون بها حيث
يتعاركون مختبئين تحت الجذوع ، ويلعبون لعبة « عسكري ... وحرابية »
او ما يشبهها . توقفت وحدثت في البيت فوجدت اننى اكتب عن زرقاء
اليمامة . ونهاية القصيدة تبيل الى التحذير :

ولكننا نسينا ان عين الطوة الزرقاء مخلوعة
وان الراية الاخرى على «الاستوار مرفوعة

اي اننى اكتشفت وعيا جديدا يرفض الوصف العادى . وتذكرت اننى
كنت قد كتبت قصيدة عام ١٩٦٤ نشرت فيها بعد ، تقول :
« انا الذى اذا تكسرت سيوفهم
يلقى على اللوم » .
ثم تتكرر الصيغة نفسها في قصيدة اخرى :
انا الذى انتظر الجيوش
اميش في زمانهم ولا اميش .

كذلك الرمز « الكنعاني » الذى ولد واتبعيا في طفولتي حين كنت
أشاهد الآثار الكنعانية في بركة قربتنا بفلسطين ، ثم ولد فنيسا عام ١٩٦٥
في القاهرة وهو عام انطلاق الثورة ووردت اول ما وردت في ديوانى « يا عنب
الخليل » ثم تطور في ديوان « الخروج من البحر الميت - ١٩٧٠ » ثم عاد
الى الظهور بوضوح في ديوانى « الكنعاني اذا » - ١٩٨٣ واشتمل الديوان
على « نبوءة التحذير » لان قصائد الكنعاني اذا منشورة في الصحافة عام ١٩٨١
اي قبل حصار بيروت .

كذلك « يا عنب الخليل » المنشورة عام ١٩٦٦ « عائد عقب التخليل
كرمز للظهور عام ١٩٧٤ في قصيدتي « يا حبيس ابو عطوان
ن الحديث الخارجى عن روايد النص يوتعنا في فهم التطابق بين
الواقع والفن مثلا : اذا قلت ان ديوانى « الخروج من البحر الميت »
هو رمز لخروج الثورة الفلسطينية على المستنقع المصري عام ١٩٦٥ وان
« جفرا » رمز العتيق للارض والتواصل معها ومع بشرها ، فان هذا
الكلام يظل كلاما خارجيا يفيد تفسير النص ويضيقه لكنه مجرد كلام
مساعد .

تحت الرعاية السرية للنص :

اكتب قصيدتي احيانا في عدة جلسات ولكن في ايام متوالية لاني اخاف
من هبوط الموائى او من موت الحماس . ويجب ان يظل الخيال تحت خلال

الكتابة - طازجا حيويا. وليس هناك تجزئ للخيال رغم أن عملية التخيل لا يتم دفعة واحدة والخيال يخلط بين الأبعاد المتعارف عليها ، لأن الأبعاد لا تحصى ولا تحدد ، لأن تحديد عددها وأنواعها يتناقض مع الخيال وقدرته على الاختراق ويتناقض مع عمليات التداخل .

وفي حالات أخرى يمارس الشاعر نوعا من الإرهاب على نصوصهم مثل إرغام النص على قبول فكرة أو شمسار أيديولوجي يؤمن به الشاعر وربما لا يؤمن والخطر يتضاعف الخطر إذا كان يفعل ذلك من أجل أرضاء الجمهور المعلن . والسؤال يبقى هنا : هل تحولت الفكرة أو الشمسار إلى شعر أم ظلت ملصقة بجسد النص وقد يحاول الشاعر إخفاء هذه الشعرات ببراعة ولكنها سهلة الكشف .

أن الشاعر بعد أن ينتهي من كل هذه المناقشات التطبيقية خلال كتابته للنص يكون قد أوشك على استكمال الكتابة فيشعر باسترخاء ورضى مثل الأم التي استراحت من غناء الطلق أو مثل الرجل الذي أثبت محولته. لكن الشاعر يضطر بين الحين والآخر لاستخراج وإيدوه الجديد من درج مكتبه للألمنيان عليه وتصحيح هذه الكلمة أو تلك أو حذف هذه الجملة الشعرية أو إضافة دفقة شعرية خطرت له . أي أن الشاعر يظل في هذه المرحلة محتفظا بالسر ويظل قلقا عليه ضمن حالة التوحد التام ، ويدلل على أهمية هذه المرحلة واستقلاليته بأن الشاعر قد يقرر مسح القصيدة فقد يمزقها ، وقد يحذف مساحات واسعة منها وقد يضيف لها أضافه أساسية وتكون الإضافة أقوى لأن الشاعر يكون في حالة ألمنيان رغم قلقه على المولود الجديد . إذن لابد أن يظل النص في حالة سرية حتى يشهد عوده . واعتقد أن أية قصيدة مهما بلغت عظمتها تظل قابلة للتعديل والإضافة إلى الأبد ومن هنا نطرح فكرة قد تبدو طريفة : ألا يحق للشاعر مادام على قيد الحياة أن يقوم بتعديل دواوينه السابقة !!! . ولكن هل من الممتثل أن يحتفظ الشاعر بالسر إلى الأبد ؟ طبعاً لا . فالمالية التي كتب من أجلها الشاعر قصائده تدفعه إلى فضح السر ، لأن الشاعر لا يكتب لنفسه بل يكتب ليوصل هذه الكتابة إلى الآخرين ، لأن لديه غاية من الكتابة ولا اعتقد أن الشاعر أيا كان مستواه يرغب في « عزلة نصه » ، ما لم تكن عوائق تمنعه من فضح سره .

وجين يفصح السر لأول مرة ولو لشخص واحد يشعر الشاعر أن النص لم يعد ملكه وأنه غير قادر على الإضافة أو الجفوة لأنه يشعر أن السر قد افترسح أمره .

وتبدأ رحلة النص في صراعه من أجل الوصول مجابها مرحلة جديدة أكثر صعوبة وخطورة وتبدأ عملية « بيع الجسد » كما سماها بلوت بل « بيع الروح » بأقل خسائر ممكنة .

زینو ص من حصار بیروت ..



اعداد : علمی سالم

نص النصوص : بيروت

هل كان ما كان - في بيروت قبل مايزيد عن عامين -
لحظة خاطفة ، برقت وزالت ؟

وكيف يكون ما كان لحظة تزول ، وهو يجدد نفسه كل
يوم ، بل كل ساعة ، في تراب الجيوب اللباني ؟

ملف « نصوص من حصار بيروت » ليس محاولة للإجابة على هذا
السؤال الصعب . إذ الإجابة على هذا السؤال الصعب هي - فيما
نعتقد - مشروع العقل العربي الراهن كله . وما عدا ذلك ، ليس سوى
شذرة من شذرات الوعي بهذا المشروع الكبير ، الشمولي .

يكفى هذا الملف ، إذن ، أن يكون شذرة من هذه الشذرات .

من شروط ذلك « الوعي » المرتقب ، أن تكون الأمة قادرة ، بين
الحين والحين ، على أن تنظر في « نفسها » ، أى في تاريخها البعيد
والقريب ، بل وفي لحظتها الآنية الراهنة .

من خصائص هذا النظر في النفس ، أن تفحص الأمة عبرة لحظتها ،
البعيدة والقريبة والراهنة ، لكي تجلّص منها « بحكمة » لحظتها
القادمة .

من وجوه هذه « الحكمة » الاستهداء بالضوء ، أن كانت اللحظة
المنحوصة مضيئة . وتجاوز الظلمة ، أن كانت اللحظة المنحوصة
معتمة .

وإذا كان ما كان في بيروت - فيما نرغم - لحظسة مضيئة ، على
الرغم مما حولها من لحظات معتمة ، فإن بسط ملف لبعض نصوص حصار
بيروت يصبح مسمى ضمن مبنأى الاستهداء بهذه اللحظة المضيئة .
أى يصبح مسمى من مسمى « وعى الذات » .



ثلاثة شهور صغيرة ، انقلبت فيها الثقافة العربية (في بيروت) على
سطحها العلني المشوه ، ليتبين قلبها السرى النقي .

من سمات هذا الانقلاب نفي المسافة بين الكلمة والدائات ، بين
المتقف والفدائى ، بين الخطاب الإبداعي والخطاب العسكري .

ومن دروس هذا الانقلاب إعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التي « يزورها » — عادة — « السيد الثقافي الرسمي » :

ان الشعب حينما يخارب ، فلان ثقافة الشعب هي التي تصود .
ان المثقف العربي ، الوطني والتقدمي ، قادر على انتاج « الاستجابة » السليمة « للتحدى » السليم .

الشرط هنا ، نحسب ، ان يكون « التحدى » صحيحا وسليما ، لا مزيفا ومضطعنا — مثلها حدث في « تحديات » عديدة سابقة .

ان « حرية القلم » هي حد أصلى من حدود « حرية الوطن » .
وهل يدافع مكبوت الراى عن وطن لا راي له فيه ؟ الا دفاع المكبوتين ، لا دفاع المتحررين ؟

هل التحية ، اذن ، واجبة لهؤلاء الذين جعلوا ثقافتنا العربية في بيروت تنقلب على سطحها العلنى المشوه لينبثق قلبها السرى النقى ؟

والتحية هذه المرة — بعدما يزيد عن عامين — خلو من سخونة الانفعال الموابك للفعل الكبير منذ ما يزيد عن عامين .

انها تحية تأمل لمفرى إعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التي كان ركلم السيد الثقافي يدفنها تحت سطح الوعى العربى .

فليكن هذا الملف ، اذن ، « تحية عسكرية » لهم حيث هم : في بيروت ، وتونس ، ودمشق ، ونيقوسيا ، وسائر مدن الترحال الطويل .

على ان تصدنا الاساسى ، بجوار ما تقدم ، هو ان نشارك في تأمل لحظتنا القريبة والراهنة ، بوضع هذه « النصوص — الوثائق » تحت العين التي تريد ان ترى حاضرها ، لكي يتمكن من رؤية مستقبلها : ليس بياس مطبق ، وليس برحابة منفلة

وفي مقابل برامج « بنى الوعى بالذات وبالوضع » التي يراود لنا ان ننخرط فيها غائمين مغيبين ، فان كل جهد باتجاه « ابصار » لحظتنا الراهنة « واستبصار » لحظتنا المقبلة ، وهو عمل من أعمال « ارادة الاتصال » بانفسنا وتاريخنا وبالآخرين ، في مواجهة « ارادة الانفصال » عن انفسنا وعن تاريخنا وعن الآخرين .

القصد ، إذن ، أن نضع هذه النصوص بين يدي القارئ المصرى خاصة ، فلهذه — لأسباب عديدة — لم يلقَ القاء كافيا بها صدر تحت الحصار والحرب من فكر وأدب وإبداع ، لكي يجدد يقينه بأن العقل العربى الوطنى التقدمى — اللبائى الفلسطينى أساسا — كان ، وهو ملتحم بالهول والفناء ، ملتقيا نفسه بصناء ، يتملكها حضوره. بوضوح ورفعة .

والقصد ، من ناحية ثانية ، أن نصنع هذه النصوص — كوثائق وكإبداع حتى مما — بين يدي النقاد ودارسى الأدب ليكشفوا لنا ما فيها من دلالة .

فلعل نقاد الأدب ودارسيه يكتشفون . — ويكشفون . — لنا — كيف امتلكت هذه النصوص الأدبية (التى لم تكتب على مكتب أو شاطئ أو مخدع مريح ، بل على دوى الدانات والصواريخ ونوق أكياس الرمل وجدران الخنادق والملاجئ) قدرا كبيرا من العناصر الفنية والجمالية التى تشريط العمل الإبداعى الناجح .

ولعل نقاد الأدب ودارسيه يفسرون لنا لماذا لم « يتمسح » المبدعون فى « القضية العادلة » التى كانوا يعاتونها ، على أساس اعتبارها سندا كتابيا لانتاج « قصيدة عادلة » ؟

انهم لم يكونوا مطالبين من أحد ، فى لهب ظرفهم الحارق ، بتحقيق الجمال الفنى ، بقدر ما كانوا مطالبين بتحقيق الجمال النفسى والانسانى .

ولكن ، هل ينقسم الجمالان ؟

إن الباحث الألبى ، سيفزع يده — وأيدينا — على عبيد من مواطن الجمال الفنى المتجاذل مع الجمال الانسانى (المقاسوم) فى « صهيرة » — أو سبيكة — واحدة .

ما هى خصائص هذه « الصهيرة » الواحدة ؟

هذا وهو سؤال هذا الملف البسيط ..



والقصد ، من ناحية ثالثة ، أن نضع بين يدي دارسى علم الاجتماع الألبى هذه الإبداعات ، التى نتجت فى شهور الحصار الثلاثة ، ليكتشفوا لنا عن « الجمال الحيوى » الذى يؤطرها : من الزاوية الثقافية ، ومن الزاوية الاجتماعية — السياسية ، ومن الزاوية « الفرد — جماعية » ، فى آن .

إن دارس علم الاجتماع الألبى ، سيفزع يده — وأيدينا — على وشيجة أساسية من وثائق الارتبط بين سوسيولوجيا الحرب وبين

سيكولوجيتها — ان صبح التعبير ان — كاشفا عبرها عن عدد من الحقائق الفنية والثقافية :

فيما يتصل « ببيكانيزمات » الابداع عموما ، من جانب .
وما يتصل بتكوين الشخصية العربية المبدعة — في لحظة السلام او لحظة الاصطدام — من جانب ثان .
وما يتصل باشكلال الاصرة بين المنتج والمنتج الفني وبين دائرته المحيطة : الخاصة والعامة ، من جانب ثالث .
هل سنجد بين ابدينا ، في آخر المطاف ، ملامح عامسة يمكن ان تشكل — الآن ، او فيما بعد — ما نستطيع تسميته ، بتجاوز « علم جمال الحرب » ؟
هذا هو سؤال آخر من اسئلة هذا الملف البسيط .

اول ما سوف يطبعه تأمل هذه النصوص في الذهن ، هو تجسديد اليقين بان انهيار الثقافة العربية الراهنة ، ليس سوى انهيار للثقافة الانظمة العربية الرسمية .

اى تجسديد اليقين بان ثقافة الشعب — وثقافة المسيرة الوطنية الديمقراطية والتقدمية العربية — هي سياق مختلف . سياق من النضال والصمود ، على المستوى الفكرى وعلى المستوى الابداعى .
سياق ، له ازمات ومشاكله .

لكنها ازمات ومشاكل النمو والصمود ، لا مشاكل وازمات الموت والسقوط .

ليس هناك اذل على هذا اليقين من « ابداع بيروت » المحاصرة ، عبر ثلاثة شهور قصيرة طويلة .

على ان تأمل « ابداع بيروت » ان يقتصر على تلك الاشارة السابقة ، على الرغم من جوهريتها للشاملة .
ثمة اشارة جديدة .

ان هذا الابداع ، الفكرى والادبى ، قد حسم — من تحت السلاح وفي قلب الميدان — قضية هامة من القضايا التي يطيب للمقل العربى (وعذرا للتعميم المخل) ان يتفرس فيها ، بين الحين والحين . تمحيصا

وتنصيصا : هي قضية الموقف من التراث ، او بتعبير أدق : جدل الأصالة والمعاصرة .

وعلى رغم أن الحوار الواسع الذي دار - ويدور - حول هذه الاشكالية العريضة ، قد احتوى ، ويحتوى ، على رؤى ومقترحات وغيرة - فيها الصائب ومنها الخائب ، إلا أن معظمها يتجاهل حقيقة بسيطة وناصعة كشفناها : « الفعلية الثقافية » تحت حصار بيروت ، وما تزال تكشفها - في هذه اللحظة تحديدا - « الفعلية الثقافية والابداعية » للحركة الوطنية اللبنانية في أتون مقاومتها للاحتلال الصهيوني في الجنوب اللبناني .

هذه الحقيقة البسيطة الناصعة هي :

أن نفى التناقض بين قطبي الاشكالية - الأصالة والمعاصر - انها يتم على وجهه السليم والصحي من خلال « صحوة الفعل » الحضاري : الوطني ، السياسي ، الاجتماعي ، والثقافي .

ان لحظة « الفعل » الناهض تمثل الاشكالية بطريقتها وتضمها وتبرزها - في تلقائية الفعل وسخونة صعوده وأنجازه - في جدل سليم ميداني ، لا فقهي نظري .

لم يكن السؤال مطروحا على مثقفي وكتاب حصار بيروت ، لكنهم كانوا يفرزون انتاجهم الفكري والابداعي بمثابة الاجابة عن السؤال في « وعى » شمولي نسجته « جبهة » الصدام الوطني مع عدو معاد لوطنهم وتراثهم ووجودهم جيبا .

ان نظرة على قصائد سمعدى يوسف وجليل حيدر وحسن عبد الله ، وكتابات فيصل دراج ورضوان السيد وهاشم شفيق وغيرهم ممن ضمهم هذا الملف ، ومن لم يضمهم (مثل حسين مروة وعبد القادر ياسين وشوقي عبد الحكيم) ستوضح أن التراث - لا العربي فحسب ، بل العالمي - صار تراث الجميع ، وأنه داخل في نسيج فعلهم الابداعي والكتابي بتلقائية « الفعل » المقالوم الناهض ، لا بعمد نظري معبى مسبق .

يتوجب علينا ، إذن ، أن نمسك بهذه الحقيقة البسيطة ، التي سجلتها « نصوص بيروت » :

ان سؤال الأصالة والمعاصرة - بثنائية المتضادة - لا يطرح نفسه حدا واسعا الا في لحظات « اللانفعل التاريخي » . اما في لحظات « الفعل التاريخي » فان السؤال يفرز نفسه واجابته في سياق « محلول » .

هل سأل المبدعون في حصار بيروت (أو المبدعون في الجنوب اللبناني حالياً) أنفسهم : ماذا نأخذ من التراث وماذا نترك ؟ أم أن معركتهم كانت — وما تزال — تجيب ؟

هذا هو سؤال آخر من أسئلة هذا الملف البسيط .

ولم تكن ثنائية « المعاصر — الأصيل » هي الثنائية الوحيدة التي تقدم لها « نصوص بيروت » — عبر هذا الملف وعبر غير ما احتواه من نصوص — « حلولاً » تنبثق طبيعة لينة متجاذلة من قلب الميدان .

فئة ثنائية « الشكل — والمضمون » .

وقد سبقَت الإشارة الى ما اشتغلت عليه هذه النصوص ، وغيرها — مع تفاوت الدرجات — من مستوى فنى ، جعل النصوص لا تكسب « شرعيتها » من مجرد « القضية » التي تنطوى عليها ، في القتال والصمود .

على ان ما نريد ان نستطرد اليه — هنا — هو ان هذه النصوص برهنت — مجدداً — على أن مشكلة « الشكل — والمضمون » ، بالمنهج الثنائى الذى تطرح به في حياتنا الأدبية والنقدية ، تنفى وتذوب في « وهج » العمل الفنى الحقيقى ، اذا كان مبدعوه مبدعين حقيقيين : أى فنانيين محكومين — تلقائياً ، وأساساً — بموهبتهم الإبداعية التى تعبر عن « الموقف » السياسى الوطنى أو الاجتماعى تعبيراً « فنياً » ناجحاً ، غير مستجير بمجرد « الانتساب » الفكرى النبيل .

ان مبدعى هذه النصوص لم يبدعوها — لحظتها — من أجل التاريخ ولا من أجل تطور الفنون والآداب ، بل أبدعوها — على الأغلب — لحماية ذاتهم وصيانتهم من الانكسار والسقوط ، أو لتحسيس النفس — وتحسيس الآخرين — على الصمود سامعات أخرى جيدة ، أو لشد أزر مقاتل شبه أعزل (الا من جسده وارادته ويندقية) في مواجهة آلة عسكرية تقنية هائلة ، أو لنطمين أم أو زوجة أو صديق .

انهم — باختصار — لم يكونوا يكتبونها الا « لأغراض الميدان » المشتغل بالموت والخراب والصمود .

ولكنها — مع ذلك — جاءت متجاوزة « غرضها المبدئى » الى مصاف الأعمال الفنية الباقية ، التى لا تزول بزوال الباعث أو الغرض .

هل سأل الكاتب نفسه — تحت الويل وفيه — كيف سأوفق بين
« الشكل — والمضمون » ؟

هذا هو سؤال آخر من أسئلة هذا الملف البسيط .



ينبغي ، الآن ، أن نلفت الانتباه الى بعض « التحيطات » الواجبة .
قد يلحظ القارئ أن نصوص هذا الملف قد خلت من اسهامات
الكاتب المصريين الذين شهدوا حصار بيروت وشاركوا في بعض ابداءه
الأدبي . وهذا صحيح .

على أن هذا الملف يتوجه أساسا — فيما نقدر — الى القارئ
المصري . ونحسب أن كثيرا — ان لم يكن كل — انتاج هؤلاء الكتاب
المصريين تحت حصار بيروت قد قابل القارئ المصري ، بشكل أو بآخر :
في كتاب ، في ديوان ، في ندوات ومؤتمرات ، في مجلات .

ونظن أن المتوجب هو أن تتاح المساحة المدورة للكتاب العرب ،
من غير المصريين ، حتى يتسنى للقارئ المصري أن يلتقي بانتاج هؤلاء
الكتاب تحت الحصار والحرب .

وقد يلحظ القارئ — أو المتابع — أن هذه المختارات ليست
هي كل ما أبدع المبدعون العرب من ثقافة وإبداع تحت الحصار
والحرب .

ولعلنا نضيف : وربما لم تكن — بالضرورة — أفضل ما كتب .

على أن حصر كل — أو معظم — أو نصف أو ربع — ما أبدع تحت
حصار بيروت هو أمر يحتاج الى مجلد ضخم أو مجلدات .
أن ما نقدمه هنا ، ليس سوى « عيناذج » .

على أن تبقى مهمة جمع « مختارات واسعة أو متكاملة » لإبداع
حصار بيروت مهمة كبرى تنتظر من يتصدى لانجازها من دور النشر
المصرية أو من المؤسسات الثقافية الوطنية المصرية .

ونشير ، في هذا الصدد ، الى أن مثل هذا التجميع أو « التوثيق »
الذي يقدمه هذا الملف ، قد قامت به — خارج مصر — كتب ودوريات
ومجلات .

وكان من الضروري أن يقدم لقارئ المصري شيء مماثل . وخصوصا
أن معظم ، بل كل ، الاصدارات التي صدرت خارج مصر لم تدخل الى
بلادنا ، أو وصلت الى آحاد محدوين .

من هنا ، كانت محاولة « أدب ونقد » في تقديم هذا الملف البسيط .

الصفحات القادمة ، اذن ، محاولة :

تأمل — من ناحية — أن تكون « شدة يد » للرجال الذين يصنعون
النقطة المضيئة — الآن — في عمق الظلام العربي العموي : المقاومة
اللبنانية الوطنية

هذه المقاومة التي تعيد ، بصمودها الانتحاري ، بعض التوازن
الذي خلخلته رياح الانكسار والتصدع العربي .

وتأمل — من ناحية ثانية — أن تكون « وردة صغيرة » نقدمها الى
الثورة الفلسطينية ، تستنشق من خلالها — وهي تحتفل بعيد انطلاقها
العشرين — أريج أيام مجيدة ، في حياتها وحياتنا ، عاشتها وصنعتها :
ملتحمة ، متأثرة ، متراسة ، صابدة .

وتأمل — من ناحية أخيرة — أن تكون مساهمة ضئيلة في « توثيق »
جزء من لحظة خلاب من لحظات الشخصية العربية المعاصرة ، نرى من
خلالها أنفسنا :

قادرين على الإبداع الحقيقي في اللحظات الحقيقية .

قادرين على القتال الحقيقي في لحظات القتال الحقيقي .

قادرين أن نكون مثلما نود أن نكون .

أما بيروت — في كل تلك — فهي « النص الأصلي »
الذي يمد كل « نص » بالوجود .

النص « الحاضر » لا الفائب — في كل نص من
من نصوص كتابها : لبنانيين وفلسطينيين وعربا .

إنها « نص التصوص » كلها .

حلمي سالم

والبحر من ورائها

نورى الجراح



* ها أنذا

أخرج من بيتى صباحا

العصافير على أغصان قلبى

وعلى سياج المنزل الضائع

فى أشجاره

ترزق الحياة

من كان يصدق ، بيروت فى الحصار!

وأنا أمشى على أطرافه أيلامى ،

أمشى وأمشى

وأرى الفتية يخرجون من بيوتهم
ويرسمون غابة الخضرة والعيون
والبنادق .

واقفة بيروت

فى كل بندقية بصيص ضوء يمنح
الحياة نفسها

واقفة بيروت

عيونها

وعتمة السماء

وأصابع الفتية

من أين يدخلون	الكثف بالكثف
والموت رابض على مداخل البيوت؟	والقلب بالقلب
في النافذة	يحدّها من الشمال « الحرس
في المنعطف	الأسود »
وراء حوض الزهور	صفر عيونهم
في الطابق الأول والرابع والعشرين	سود قلوبهم
وفي غرفة الحب	أيديهم على مقايض الخناجر .
وراء حبال الغسيل	ومن جنوبها الأخضر وشرقها البيه
الموت ، الموت ، الموت	حيث تسقط الخضرة من أشجارها،
ينتظر الغزاة	ويشتعل القمن »
لن يدخلوا بيروت	يندفع الغزاة .. من أين يدخلونك؟
على نافذة عمري	يا مدينة النسايم والزرقة والأسر
ست وعشرون وردة ، ست وعشرون	يا آخر قنديل
رصاصة	يفىء من زيتونة واقفة
وعلى أصابعي ترغرف الحياة .	



اتسعت مساحة بيروت

حسين نصر الله

للذين عرفوا ان الحياة يدون	للمصباحات تجيء مثقلة بالأحزان،
ذاكرة ، ويدون بتدنية تحمي الذاكرة	وهم هذا الوطن
من السقوط ، تساوى الموت .	للمصباحات تجيء محملة برياح
للذين اختاروا منذ بداية هذه	الحرب ولهبا ، وبالأحلام القديمة،
الحرب طريق القتال ، وطريق	الأحلام ذاتها : عن الحياة ،
الصمود . معاشوا داخل هذه	والأرض ، والمنزل ، والأهل ،
المدينة يقرأون في صفحاتها معاني	والأوطان ، كنا نحن الذين نعيش
العزة .	هنا في بوابة الأمل ، ومضيق
لهؤلاء جميعا نقول ان بيروت	الحصار .

لم تكن صالحة للحياة وللغيش بئس
اليوم . . .
هم وحسدهم الذين سميعبرونها
ويزرعون في أحواضها زهر البيلسان
وشجر الفار .

لهؤلاء جميعا نقول ان بيروت هذه
الأيام تسع لنا أكثر وتفتح لنا
صدرها أكثر . وتعشقنا أكثر .
لأنها عرفت مثلما لهم تعرفنا من قبل .
من هم عشاقها . . . ولأنها أيقنت
بعد أن اختلطت عليها الأمور
طويلا ، ان الذين يعيشون قنرب
خرايبها ، ويتحلقون رعيها وأهوالها



لا أحد يؤخر شمس بيروت

حسن العبد الله

نقط العين
الى اليد
لنظمس طرقاتنا والوطن
وحول المتاريس
نقيم الكرنفال البهي
— نار وإلوان —
وللرناق آخر دندنات الليل .
النسبة تبسط الكف
الى البنديقية
والوردة تحزم الاصابع
حول الزناد
— شبل يخرج من جذع الشجرة
طائر يكرج من الشوق .
يحقق القتال .
نملا ليستوقفنا النهر/حينه/
ولا الجبل .
آه من ذلك الحريق في سواعدنا
آه من عنادنا .
لا أحد يؤخر الآن شمس بيروت
لا أحد يوقف مجريات الامر/الذى/
لا يستقيم الا بالصدود
من لحظة معتبة
نطف السر/الذى/
حدانا أن نكون
من لهاك الأرض تلم صدر السلاح
تقلب الصفحة .
/التي/تلى/
اسم الشهيد

رشاد ابو شاور

مع انظمتنا وجيوشها المهانة المخربة كانت تسير بسرعة خمسة واربعين كيلومتر .. اهذه نكتة ؟

والآن ماذا يحدث ؟ ان كل حروب النكت والمساخر قد انكشفت .. وفيدل كاسترو قال في خطاب له قبل أيام : حكينا كثيرا عن زمن فيتنام ، اليوم سنحكي وكثيرا جدا عن زمن بيروت ، ان قوة صغيرة مسلحة بالايهان والارادة يمكن ، بل هي قادرة ، على الانتصار على قوة كبيرة جسدا ، ومطلقة القوة والأسلحة .

حقا . اننا نبدع زمن بيروت، واننا نعيشه . وقد لا ندري بالضبط ما الذي نفعله بالضبط . وذلك بالضبط لاننا نفعل ولا نضع لانفسنا علامات .. لان عيوننا وعيون بيروت على العلامة النهائية .. التي سنحققها بالصبر والارادة وتحمل الاهوال .

وللعسكريين العرب ان يتعلموا أو لا يتعلموا ، ولكن للجهاير العربية ان تتعلم من نفسها . لانها تكتشف نفسها ، ولها ان تفكر ! ماذا كانت تفعل بنا أنظمة الاذاعات الكاذبة . والطائرات والدبابات والمدافع والنياشين الكاذبة .

قال الضابط العربي الذي يبذل جهدا متواصلا كتابة وترجمة من أجل تطوير الروح العسكرية العربية قال الضابط العربي الكبير الذي يعيش معركة بيروت بعد هذه المعركة يجب ان يحكى في التاريخ العسكري المعاصر عن معركة بيروت لقد رأينا معركة رهيبه بين طرفين غير متكافئين من حيث التسليح . ولقد رأينا تفوقا جوييا محسوما ومطلقا . وبحريا محسوما ومطلقا ، ومدفعا محسوما ومطلقا .. ومع ذلك فنحن نصعد . ماذا يعنى هذا. الأسر ؟ يعنى أنه يتوجب علينا اعادة النظر في كل معاركنا السابقة مع العدو الصهيونى ، لقد فوجيء العدو الصهيونى مفاجأة تامة بما يواجهه في بيروت ، ولقد فوجئت الأنظمة العربية بما يحدث ، واعتقد ان القيادات الفلسطينية واللبنانية فوجئت أيضا ، وهذا أمر طبيعى ، لأن جهاير هذه الأمة ، اذا ما فتحت امامها الطرق تسير بسرعة لا يمكن توقعها .

وقد قتال ذلك الضابط الكبير ، صاحب التاريخ العسكري النظيف والشجاع: سرعة الذبابة الصهيونية أربعون كيلومتر . ولكلها في الحروب

كل المفاهيم العسكرية . ولو قيل
الذي سيقال اليوم : لو قيل سابقا ،
لا تهم قائله وكاتبه بالجنون ، ويانه
لا يصلح أن يكون مجرد جندي
عادي في أي جيش . في كل حال
هذه معركة (الروح) ، نعم معركة
(الروح) . . . أن روح شعب تنهض
ومن المستحيل أن توقف .

وفيما قاله ذلك الضابط العربي
الكبير ، الذي قاد ذات يوم وحدات
فلسطينية فدائية ، ثم تخلى عن
الجيش فيما بعد ، حين اكتشف أن
الزمن الفدائي لم يجر بعد . . .
قال : ساضيف إلى الموسوعة
العسكرية ، كما سيضيف غري في
هذا العالم ، ما أسسه بالضبط
معركة بيروت ، والتي تغير وتقلب

أيام الجبر

شاكر لميس

ليس دينا سخيا
وليس القلب حجارة
سترتقب .
* مدينة .
لم ينم الصغير .
وما نام الرمل ، ولا البحر ،
ولا الهواء الصيفي ، ولا الخفار ،
ولا العجوز المسهد ،
بل نام الصيرفي ، والحانة .
وارتحل الخائفون . . .

* حصار
ثمة الفزاة
وثمة احتمالاتنا
ولا قول بعد ذلك . . لا صوت
ولترتفع الأعمال غالبا . . غالبا .
* عدو
على مرمى حجر
مين بعين . .
عين بعين
سترتقب .



* بيروت *

نقول الغابة والبنوقية
التاج والفوضى
الدم المسفوك والآهة الشاعرية
نقول الام والامة
وفي شوارعها نموت

* حصارهم *

لا ندیم لبيروت سوى بيروت
ملتصدي يا بنادق
ولتبتى يا شوارع
انما هم الخاسرون

* أفق وملجأ *

مل بنا يا شجر الجبل العالى مع الريح
ملى يا مدن الصرب المستغربة
الخلانة

ملى يا بوصلة الثوار
مل يا أفق ويلة نيران ويا قلب .
واشتغلى يا افكار الجيران ..

* حصارهم *

فلتزويمى يا قلوب
ولترتعد يافم
هم الخاسرون



الاستمرار أو الهزيمة

رضوان السيد

كان صلاح الدين قد انتصر على الصليبيين بحطين وحرر أكثر المدن الساحلية. ودخل القدس . وقد أصيب جيشه بنكسات . « أمام بعض معاقل الصليبيين . وادى استمرار الحرب خمس سنوات الى سيطرة حالة من التعب . خصوصا عندما بلغت عام ٥٨٧ هـ أخبار نجذات جديدة قادمة من الغرب لما عدة الصليبيين المحتلين . وبدأ الاعداء ، يبعثون رسلا الى قادة الجيش المسلمين يهددون بقوتهم القادمة . وحصونهم المنيعة وحالة التعب والاصابات الجسيمة فى صفوف المسلمين ، وبينون على ذلك كله المطالبة برد القدس من أجل عقد هدنة لمدة عشر سنوات .

ولأن صلاح الدين المتقدم فى السن نسبيا ، كان قد أضناه السير والسرى وخوض المعارك سنوات . فقد سقط طريح الفراش لعدة شهور من عام ٥٨٧ هـ ولم يكن يستطيع أن يتصدى للحمالات المعنوية داخل جيوشه . لكنه عندما ابل من مرضه مطلق عام ٥٨٨ هـ وعقد مجلس حرب مع قادته لمتابعة المعركة ووجه بحالة التخاذل والخوف السائدة . فأصيب بهلع « شديد » . وخشى أن تضيق انتصارات خمس سنوات بسبب فقدان الصبر والعزيمة فى لحظة « من اللحظات » ، فقال لقادته: « متى صالحناهم لم نأمنهم .. ولو مت لما اجتمعت هذه العساكر مرة

أخرى . المصلحة ان لا نزول عن الجهاد حتى نخرجهم من الساحل أو
يأتينا الموت » ! . ويعلق كاتبه : هذا كان رايه .

لكن المرض نزل به من جديد فلجمع رأى القادة على الصلح مع العدو .
فضاعت ثمار النصر لفقدان الصبر ، وتوفى صلاح الدين أثناء الهدنة فعاد
الصليبيون لاحتلال مدن الساحل ، وأخذوا القدس ثانية ، وبقوا بالشام
وفلسطين مئة سنة أخرى .

كان شعار صلاح الدين : المصلحة ان لا نزول عن الجهاد حتى
نخرجهم . . او يأتينا الموت . علينا فقط أن نصمد ونستمر ونضع في
حسابنا أنهم ليسوا اقوى ارادة منا ، واننا نملك مالا يملكون ، نملك
الاصرار على الاستمرار حتى النصر أو الموت . فحى على الجهاد .



عموا صباحا ايها الكتاب ؟

معين بسيسو

عموا صباحا ايها الكتاب .
لعلكم بخير ايها الكتاب .
لعل اقلابكم بخير ايها الكتاب .
لعل نقابكم بخير ايها الكتاب .
لعلكم قد اكتشفتم صفة جديدة
لشعركم ايها الكتاب .
لعلكم تسمعون نشرة الأخبار .
لعل اطفالكم لا يخافون .
مثلما يخاف اطفالنا
حين يسمعون نشرة الأخبار .
لعلكم تذكرون اسمانا .
وتذكرون المطارات
والموائد الطويلة الانتخاب .
لعلكم تذكرون في ليالى الانتخاب
سهراتنا
والشعاعات التى تكنست على الحيطان والابواب
والقصائد العريضة الاكتاف
المهترزة الأرداف .
هذا المساء اين تسهرون ؟

نخب من سوف تشربون ؟

ايها الكتاب

لمن سوف تكتبون

رسائل الاعجاب ؟

ايها الكتاب

لشاعر مضرب عن الطعام في البحرين ؟

ام لكاتب اصيب بالاسهال في البنجاب ؟

ام لناقد هنا او هناك

حظ على اوراقه الذباب ؟

كثرة هي الانخاب ايها الكتاب

طويلة قائمة الثورات

ايها الكتاب

نحن لا نريد منكم دما ،

ولا نريد حبرا ايها الكتاب .

عموا صباحا

ايها الكتاب .



مشاهدات من أرض المعركة

ياسين رفاعة

عندما امتلأت السماء بالطائرات

واخذت تلقى حميها فوق المخيم .

خاف الولد على الحمامة واحتار

ماذا يفعل ، ايطلقها بعيد أم يخبئها ؟

وقبل أن يتصرف مرقتة شظية

نصفين ، وانفلتت الحمامة من بين

اصابعه ، حامت فوق جثته طويلا ،

ثم انتبهت الى حبة قمح في قلب

راحته .

التقطت الحمامة حبة القمح

وطارت بعيدا حتى حطت في جبال

الجليل ، وهناك دفنت الحمامة

حبة القمح في باطن الارض وطارت

لا تلبى على شيء .

١

دفعتم الام ولدها صوب الشمال

بعيدا من المعارك الدائرة في بيروت ،

لكن الولد رفض رغبة أمه واتجه

صوب الجنوب . وعندما أصرت

الام على ولدها الابتعاد شمالا ،

قال لها دافع العينين : انت تعرفين

وصية أبي : لتكن دائها وجهتك جهة

الجنوب ، انها وحدها توصلك الى

بلدك .

٢

كان الولد يمتلك حمامة جميلة ،

لها جناحان بنيان تطير بحرية وتعود

اليه لتشاطر بيته في عين الحلوة .



٣
 بتفسه ، ها هي الاسرة بكاملها
 ذلك الصباح وقف شباب امام
 مجموعة فتيان وقال لهم : سنهاجم
 ارتال دبابات العدو ، ثم يتردد
 واحد منهم ، ثم اندفعوا خلف قائدهم
 الشاب وانتشروا على طرق الطريق
 وعندما أصبح رتل الدبابات داخل
 الفخ ، اطرز الاولاد قذائفهم ضد
 الدروع على الدبابات العدو .
 وكانت مفاجأة مذهلة ، بعد انحسار
 غبار المعركة لقائد الدبابات العدو
 ان يرى نفسه امام مجموعة فتيان لم
 يتجاوز اكبرهم الثانية عشرة . وقد
 اوقفوا فعلا التقدم الاسرائيلي .

٤
 لم يبق امام احمد غير ان ينجو
 بنفسه ، ها هي الاسرة بكاملها
 مزقتها قنبلة عدوة : ابوه ، امه ،
 اخوته ، نجا هو لانه استطاع ان
 يحمي نفسه بحاجز ترابي .
 لكن احمد رفض تلك الفرصة
 المتاحة ، تسلل حتى وصل الى
 مدفعية الرشاش الذي تدرب على
 استخدامه والتصويب فيه . ثم
 اختبأ داخل حفرة اكثر من يوم
 وليلة الى ان سمع اصواتهم ، انهم
 الاعداء ، عرف ذلك من لغتهم .
 زحف على بطنه حتى أصبح فوق
 الحاجز الترابي يطل من خلفه نحو
 المجموعة المتقدمة . وعندما اقتربت
 جيئدا ، فتح عليهم احمد النار
 فتساقطوا الواحد تلو الآخر .

جليل حيدر



(١) أغنية حب :

كما الجوع أنت
كما الحب أنت
كما الأغنية
كما المرأ أنت
وحفنة أسئلة في الطريق
تمرير زنبقة
أو حريق .
أحبك بيروت بيروت بيروت
يا وجعا ومسديق .
وأهتف : أنت
أحبك أنت
بصوتي
ببوتي
أحبك .

(٢) النجدة :

« ما أكثر الناس بل ما أظلموا
الله يعلم أنى لم أقل عددا
أنى لأفتح عيني حين أفتحها
على كثير لكن لا أرى أحدا »
دعبل الخزاعي

يا هند اسمعي الطلقات في الليل
وفي كسل الظهرة حيث خلف القلب
يرقب نفسه رجل حزين كالمثائر ،
يقف الأبواب خلف ظلاله ،
رجل من السحر القديم ،
تفتش الأنباء والأصوات فيه عن الطلاس :
كلمة

أو قصة من قتل .
يخرج موته منه ويتقد
وتبتعد الأغاني ،
والدهاء تسيل منه ،
وهو يبتعد
ويقذف رأسه في النار والأوراق والمدن البعيدة
كان يبتعد
يفتش قاصدا أحدا ، فلا أحد .

(٣) جيش الأعصاب :

القهر في دارى
يجلس بين كتبي
أو ينتحي ركنا
يكتب عنى بعض أشعارى .

في غرفة النوم أجده معى
يخزن الحلم الذى أحلم
يفتح بابا نحو أسرارى .

يجلس القهر على كرسيه الأسود
في ساعة ضوضاء عجيبه

يشرب الشاي معى فى جلستى
يسمع خوفى
والتراتيل الكثيرة
ثم يدنو من غزاشى
يوقظ النائم فيه
حاملا بين يديه
جيش ايام عصية .

والقهر فى دارى
ظل مقبها فى دى
يرفع سور ثوق اسوارى
لكنه لن يقتل الحلم الذى نحلم
لن يسكت الثورة ولأرصاص
والقلب الذى ينبض بالنار .

الحصار والتجربة

فيصل دراج

على الرغم من هذا الحصار ، فان الحكايا الكبيرة والصغيرة ،
تتكاثر وتتناسل ، لتبرهن ان هذا الشعب لا يدافع عن وهم ، او يقاتل
من أجل حلم شارد ، بل يكافح من أجل حقيقة كالنهار ، ومن أجل حق
قائم وسينتصر .

من ذلك الوطن البعيد — القريب ، جاء يوما طفل لاجئ ، فاستقر
فى مكان اسمه : مخيم . وفى توالى الزمن ، واستمرار صورة الوطن ،
خلع الفلسطينى هزائمه القديمة ، ولبس ملامح جديدة ، واعد صياغته
من جديد . فتغيرت ملامح المخيم واكتسب سمة جديدة .

ومن غبار المخيمات ، وليالى الذكرى الجريمة ، ومعاناة الغربة
والاقتلاع ، نهض الاطفال الفقراء ، ورغموا علم وطنهم ، ثم حملوا
البندقية ، وذهبوا فى اتجاه الوطن .

وفى سنوات المقاومة ، ظهر فلسطينى جديد ، يدافع عن انسانيته،
ويخلع لباس اللجوء والخنوع ، ويطالب بلباس جديد وبوطن قديم ، او
يرتدى اللباس الجديد كى يستعيد الوطن القديم .

غربة واقتلاع ، ومقاومة ، لكن هذه الغربة هي المصدر الطبيعي للمقاومة ، وكأن هذا الاقتلاع هو تجربة التحدى . غربة وتجربة ، أو تجربة في الغربة تعيد بناء الفلسطيني ، وتصوغ ملامحه من جديد . وبسبب بنائه الجديد يقاتل ، وبسبب ملامحه الجديدة يعيش الحصار والمقاومة .

وما دام الزمن هو زمن الحصار ، وما دامت الغربة هي تجربة مستمرة ، فلان هذا الشعب المقاتل سيتابع التجربة ، ويعيد ممارستها بشكل مستمر ، حتى تستوى التجربة وتعتدل ، وتقود في اعتدالها الى الوطن القريب البعيد .

مهما كان حجم الحصار ، فانه لا يقول جديدا ، بل يضيف عناصر جديدة الى التجربة ، ويقود الفلسطيني الى تخوم جديدة لم يكن يعرفها ، اى ان الحصار هو شرط من شروط اكتمال التجربة ، وعندما تكتمل التجربة ، وتواري منها كل الخلائط الزائدة ، يأخذ الطريق الى الوطن شكلا جديدا .

ابدا .. لاظل ابدا

سعدى يوسف

(الى مقاتلى القوات المشتركة)

افتتاح

✽ ياتيک هذا البحر باليومى

بالنبا الذى لا يعد نبا ،

وتاتى الطائرات من اختناق البحر

تطوى في مناهات المبادىء حاجزا

وتدق للأطفال عنقودا من اليارود واللحم المشطى ،

ايها البحر المغاير في التهدير المدفئ

ويامهادا للبوارج وهى تخطط بالرصاص ، الماء والصاروخ

يا بحرا عزقناه ولم نعرفه

تهنا فيه حتى ضاعت الاغصان عنا

فانتبهنا ليلة

لنكون خلف الساتر المتواضع ..

لنجهت لنا بيروت ، فانتفضت

وارخت شعرها الوحشى

مشرفة نوابها الى الأفق الملبد

ليلة ، ونموت

أو شهرا ونحيا

أو سنين فسنكين الى الشواطىء

نفوز الرايات في الرمل الجبل

ثم نبرا زهرة بحرية حمراء

نبرا زهرة اولى ..

لماذا استنطقنا ريشة العنقاء اعواما ولم ننطق ؟

واى العابرين استوقف العربات مسرعة فحلفناه ؟

خلفنا اله الضربة العمليق ؟

رشائش امام البحر .

مريم ضد بارجة

جناحا طائر في وجه طائرة ،

ويونس يرصد الحيتان

كان البحر اسود كالسما

البحر منبسط الرصاص

البحر مقلع كل ما يهوى على ضفة المدينة

والسما بفيضة كالبحر

الآف الدارج والمطارات : السما

ليل هذا القائف الاتى : السما

ولمعب الله اليهودى : السما ،

ونحن بين البحر نجلس والسماوات .

استدار فنى الى ، وقال : اين النجم ؟

قالت لى فتاة : هل رايت قرنفا ؟

وتسائل الله الفلسطينى عن اوراق سدرته :

سنجلس هكذا ، متراحمين على امتداد البحر

نجلس واثقين بسائر متواضع

وبمنفع وقنيفتين وراية سوداء ،

نجلس في حصار البحر نمضغ لحنا مثلنخين ،

ويجلس الحازون ملتصقا بلوراق الشجرة .

« سمنى » ... قالت تماضر .

« سمنى » ... قال امرؤ القيس .

السما بفيضة كالبحر

والقبيان يقتسمون بين قذائف ال م/ط

أسماء وماء من مراعى الله .

كان الصخر يبيت

والسواثر مثلهم تملو ٠٠٠
وكانت موجة خضراء
كانت موجة حمراء
كانت موجة بيضاء
كانت موجة سواء تملو •
والسماء خفيضة كالبحر ٠٠٠

✽ حى السلم
اسلمت « حى السلم » العيين
قلت له : سابصر ما تبصرنى
ساقرا ما تقول حجارة لحجارة ،
ما يهمس الشباك للشباك
ما تستروح الأبواب ٠٠٠
اقرا ما تنوء به الفصون
وبعض ما تخفى حداثك الصغيرة
أو تنور به أزقتك الحفيرة •
فى المخبا السرى

اشرعنا النوافذ للرياح الأربع الثملات
لم نترك مكانا للهواجس غير هذا الصبت
كان رفاقنا الضباط يرتجلون اغنية :
وماذا لو تخلوا كلهم عنا ؟
وغنى الرفقة الضباط :

« حى السلم » الدنيا ، وقفنا الأخيرة •
ما بين حائطك المثلث والعدو ، خطى •
وما بين الخطى والموت غمضة مقلة يسرى •
سلاما ايها الحى المتوج بالقذائف
ايها الحى الذى اخترناه جلجلة •
سلاما لصبايا فى بساتين الخضار
ولشبية فى المحاور
للشهادة فى السريره •

✽ الفاكهاتى
نقول له مساء الخير ، حسب
وننقل الخطوات سرا فى المساء الى مكاتبه
نلهم فى تمجيدنا نغائر واسطوانات واختاما
واشرطة مسجلة
وارقام الهواتف فى زوايا العالم القصوى
وقمصانا ستصل ، مثلنا ، اوانها

ونظل نحملها الى القارات
نحملها الى تلك المطارات المزدحمة
والشقيق النذل
والمدن القريبة
والضواحي ...
هل نأت ، في الريح ، جمهورية الفقراء ؟
هل كانت سلالنا — مكاتبنا ، الازهول ؟
وهل مضينا ، دون ان ندرى ، الى الخطر الكبير
الى معادلة الجنود ...
وحينما وقفت سلالنا وقعنا ؟

✽ ليل الحمراء

شمعة في الطريق الطويل
شمعة في نعاس البيوت
شمعة للدكاكين مذعورة
شمعة للمخابز
شمعة للصحافي يختص في مكتب فارغ
شمعة للمقاتل
شمعة للطبيبة عند الأسرة
شمعة للجريح
شمعة للكلام الصريح
شمعة للسلام
شمعة للفنادق تكتظ بالهارين
شمعة للمفنى
شمعة للمذيعين في مخبأ
شمعة لرجاحة ما
شمعة للهواء
شمعة لحبيبين في شقة عاربه
شمعة للسبائك التي اطلقت
شمعة للبدايه
شمعة للنهايه
شمعة للقرار الآخر
شمعة للضمير
شمعة في يدى .

✽ ايها المقاتلون

الآن هذا البحر نعرف كيف نحرقه ، ارادتنا البوارج ؟

الآن هذى الأرض فلكنا ، اتنا الطائرات ؟
 الاتنا الفقراء ، اغلق عالم عنا منافذه ...
 وخلفنا على متراسنا الاول ؟
 الآن عشب الله لا يقتل
 قطعوا علينا الماء ؟
 الاتنا الابناء
 عرضوا علينا ان نكون سفينة فى عتمة الانواء ؟
 الآن ايدينا اراحت حرفة فتح التسلول
 اطبق الأعداء ؟
 لكننا ننهض
 فى ضعفنا ننهض
 فى جرحنا ننهض
 فى قتلنا ننهض
 ونسير نحو البحر
 فى فيلق مغبر
 فى غاسق احمر ...



لا منقذ للوطن من خارج الوطن

عصام محفوظ

لكن كثرة ما عبرت الكلمات
 أعرف أنك تعرف وتكاد تقول ان قلة فقط تستحق شرف اذانة الفزوة .
 انهم انكفأك الى بيتك .
 تصحو على تهويل باقتحام رأس بيروتك ، وتنسام على كابوس
 تسائط القنابل .
 متأسيا ، أنك تشارك ، فى الأمل ، من يعيشون مطلق الحصار
 والمصر .
 متعزيا بأولئك الذين يملكون القدرة أيضا على القتال .
 راثيا لأولئك الذين يستقون وعزاؤهم الوحيد شهادة ضد التاريخ .
 انهم الملك .
 أنت لم تفاجأ بالحصار .
 ألم تعلمه هنا قبل وقت : « ان الحصار يبدأ من خلف الإطلسى وينتهى
 على عتبات كل بيت » ، داعيا الجميع الى « النقد الذاتى » للخروج من
 المرواحة أمام الباب المسجود ؟



تعرف أن لو حدث مثل هذا قبل الآن ، لنزلت ترد الدبابات ، ليس بالكلمات بل ببديك ورجليك ، فلا تجلس كما الآن ، محاصرا كما الآن ، تراجع اخلايك المذبوحة ، مليئا بالخوف ..

أعرف أن خوفك ليس تسليما على النفس ، والا نفدت بجذلك ، ومحاصرتك سبقت محاصرة مدينتك ، انها هو الخوف على وطنك ، هذا الذى تقول فيه انه « ضرورى ضرورة الحلم » .

انت لا تخاف على « الثورة » فالجرح تساهم في حك جوهرها الذى هو حق ، لن يضيع ما دام خلفه مطالب لا يضل به الطريق عن الهدف ، ولا الوهم عن الحقيقة .

انت تخاف على وطنك ، وخوفك شرعى في عالم ، الاممى فيه يستغدى عليه كل الأمم .

افهم وطنيتك « الصغرة » . الم تكن بين الذين شاركوا في الدفاع عن قضية شعب يسعى الى استرجاع وطنه فكيف انكر عليك حرصك على وطنك ؟

انت تعرف اسباب خوفك .

وكلها ازدادت معرفة ازدادت خوفا .

تكاد تقول في سرك : « اليس الكل ساهم ، بطريقة او بأخرى ، في استحضار هذا الحصار ؟ » .

تكاد تقول : ليس بينهم من هو بلا خطيئة ، ومع هذا فالكمل يرجم الكل ايضا .
ومن المستحيل ، حيث انت ، ترى أن جراح الوطن لا تلتئم بالحق أو الانتقام . وما بلغ النزف الذروة ، وأنت تفكر : أليست هي اللحظة الأنسب للاعتراف المتبادل بالخطايا والأخطاء كوسيلة وحيدة لرد الغزو؟
دفعنا من الدم ما يكفى للتكفير عن أجيال .
أعرف أنك تعرف ، إذا كان للأوطان روح ، أن روح هذا الوطن ، بخلاف ما اتصف به ظاهره ، هو التمرد .
الست ابن هذه البتة التى تميزت ، أيها « العاصى » ، بنهر ، هو بخلاف كل أنهار العالم ، يصعد الى فوق .
والتمرد لا يقبل الوصاية . وليس صحيحا أن ثمة « منقذا » لوطن ، من أى نوع كان ، من خارج الوطن .

للحياة كلها

خالد الهمبر

للأغنية ، تمزق صمت الحصار
للحصار ، يصنع الأغنية
آلاف يطلعون من بيوتهم كل يوم
يخلعون خوف الليل عنهم
يمضون نحو الحصار
للرجال السمر ، لسواعدهم القوية
لبنادتهم المزروعة كالطم على المحاور
لجموع الماشقين يقبلون الأرض ،
حببتهم الأبية
لامرأة تنتظر المائدين من الحرب
ولا تجد ابنها ...
للأبنية المتصدعة - الأبنية الشامخة
للملاجئ تحضن الأطفال
لكل الرجال
لكل الذاهبين باتجاه الخوف ، يخيفونه
لكل الذاهبين باتجاه الحب ، يصنعونه
ولازقة بيروت المعينة
للشوارع المعينة
للقناديل تسهر الليل على الأرصفة
للخباز حين يهب الخبز - الحياة .
للحياة كلها .. تحية .

محمود درويش

ما اقصى القلب الأمريكى ، اذا كان لأمريكا قلب او ضمير ،

فما كاد عشاق اميركا العرب ، وهم كثيرون ، يلهون بعظمة قذفها
ريغان اليهم ، وهى اقامة الجنرال هيغ ، حتى سحبها من لعبهم السائل
بضربة فيتنو على الراس واليد والقفا ! .

الفيتو الأمريكى ما هو ؟

علينا ، أولا ، أن نلاحظ أن افراط اميركا فى استخدام الفيتو للدفاع
عن ذئبتها المدللة فى الشرق هو شكل من اشكال العزلة السياسية التى
تحيط بالعنق الصهيونى ، بسبب اجماع المجتمع الدولى على الاشمئزاز
من صرارها على اباداة شعب .

الفيتو الأمريكى ، اذن ، هو طوق النجاة الاسرائيلى من عقوبات
القانون الدولى .

وهو قبل ذلك وبعبده الاعلان الأمريكى الصارخ عن تبنى الفزو
الصهيونى وعن المشاركة المباشرة فيه ، وعن اصرار اميركا على اباداة
شعب .

وهو ايضا : تهديد المجتمع الدولى ، بما فيه اللبرالية الأوروبية ،
من مفبة الاقتراب من منطقة العمليات الاسرائيلية - الأمريكية فى الشرق
الأوسط ، فهذه المنطقة من العالم هى ، فى نظر واشنطن ، المزرعة
الأمريكية بامتياز ، لا يحق لاحد ، حتى لفرنسا ، أن تتجرا على ابداء الرأى
بما يجرى فيها من ذبح الأبقار والأغنام .

ولذلك ، سارعت واشنطن ، امسى ، الى اخماد سراب الأمل الذى
ظهر فى الصحراء العربية باقالة واحد من اكبر عشاق اسرائيل الجنرال
هيغ ، وطمانتهم الى أن هذا الاجراء لا يعبر عن تغيير فى السياسة
الأمريكية الخارجية ، فيما يتعلق بالصفة الخاصة والدور الخاص للذين
تتمتع بهما اسرائيل . وهكذا لا يكون رحيل احد جنرالات الفزو
الصهيونى بشيرا برحيل الفزو الصهيونى ، او مشيرا بعودة الماء الى
مرجة يابس .

من جديد ، تخذل اميركا اصدقائها العرب الذين لم يقدموا ، حتى
الآن ، كفاءة تؤهلهم للتنافس مع اسرائيل فى خدمة السياسة الأمريكية
وفى الافادة من قوتها . لانها لا تريد الاقتراب من الاعتراف بحقوق الشعب
العربى الفلسطينى ، مقابل ارضاء اصدقائها الذين قد يفضبون لانها

واقفة من أنهم غير قادرين على الفضب ، او مقابل قيادة المرحلة الجديدة من التاريخ العربى التى يتم الاعداد لها ، لأن المرشح الأمريكى لقيادة هذه المرحلة هو الجنون الصهيونى .

ان راعى البقر ، ريفان ، يتصرف كانه راعى العرب ، دون ان يبدى القطيع رأيا لأنه لا رأى للقطيع . وما دام الأمر كذلك ، وما دام انضباط القطيع فى حاجة دائمة الى الخوف ، فان الذئب اليهودى جاهز ، جاهز لتجميع القطيع حول الراعى الأمريكى .

والراعى الأمريكى قاسى القلب ان كان له قلب ، وليس اخطر ما فيه ان يمتلك حق الفيتو فى مجلس الأمن الاخطر من ذلك ان لئذبه المسعور فى العالم العربى قوة الفيتو على الوضع العربى ، وان الوضع العربى عاجز عن استخدام حق النقض ضد عبوديته . واكثر من ذلك انه يستمتع بهذه العبودية ويربيها ويحرص على الا يفسدها ، ما دامت هذه العبودية هبة من امريكا .

حقا ان راعى البقر صار راعى العرب ! ..

عاصمة الفضب

ميشال سليمان

هياها
وسهاها تهزم الاعصار
ثفرا
ملنى كلس رحيق اريحا
فمسحت العطش الكافر من قلبى
وحررت يديا
وسرحت الحيل
كان الموت جيشا طاغيا يجمع فيا
يحصد الاطفال مما يورق النرجس
والوزال
فى قلبى
ضلوعى
مقتنلا
يحرق البسمة بما ترتدى الشيطان
والساجلت
والقصن المليا

١ - كبرياء
صليب هو الصليب
حين تكون الرياح الخشب
وتبقى الذراعان
والركبتان
وبعض العروق
تنز الذهب
وحسب الرياح من الرأس
ان الجبين يشيل على رقصة الموت
ايقاع لحن مجيب !
٢ - مدينة الشعراء
... ومدينة الشعراء لى
كانت فتونا عبقريا
أرزة من قيهب التاريخ شالت
لوق أوशल تواللت
كبر عزم مندميا
سلمتلى سرها فى هجمة الليل :

— كان اى كائن قادرا أن يقتلعها من آه يا بيروت
 بين ذراعى يا قلبا مدمى
 لو كنت أقل من شباب وأكثر من غياب يا جبين العمر وضاح الحيا
 اما وائى بما انا فيه يقف الساعة كل العمر
 فذاك محال —
 * * *
 يا عاصبة الغضب
 شرف الوطن
 جؤجؤ سفينة
 المخز بحر الأمواج
 وبحر الرمال
 بعض العطر فى كم تزيئا
 بنسيج الدم والبارود
 تحمى
 نهك الناهد للنجر
 وحيدا ... عربيا !

* * *

ازهار الخطوط الامامية

مهد ذكروب

هذا القصف ... قال لزوجته : سأستفيد من هذه « الهدنة » واذهب
 لاتفقد حال بيتك ، هناك ..

بيتهم يقع قرب شاطئ بيروت (الغربية) بمواجهة بوارج اسرائيل
 الحربية ، فى منطقة « الرملة البيضاء » ، هى واحدة من المناطق الأكثر
 تعرضا للقصف الأتى من البحر والجو ..

وعندما بدأ القصف يحيط بالمنطقة ، انتقل بأولاده الصغار الى منطقة
 مجاورة يظن أنها أكثر أمنا فيطمئن على الصغار ، ويتابع نشاطه فى الميدان
 الثقافى .. ثم راح ، بين قصف وقصف ، يأتى ماثيا يتفقد البيت ..

ذهب الى المنطقة .. أنها شبه مهجورة . آثار قصف هنا وهناك .
 الجو أغبر ، مشحون بأصداء الغدوان والمقاومة . فى البيت كل شىء
 على حاله . البناية المتأهبة تهدم طابقتها الأعلى . الأزهار ، فى بلكون
 غرفة الأطفال ، شامخة الأعناق ، ألوانها ساطعة ، حتى الأخضر ساطع
 متالق ، بدأ يستقيها وهو يتطلع الى الشاطئ .. كان واقفا أنه سيراهم ،
 هناك .. أزهار الخطوط الامامية .. بسياراتهم العسكرية ، ومدافعهم ،
 و « آر. بى. جاتهم » وتصويبهم ..
 انتعشت روحه ..

انتهى من سقى الأزهار .. ولفتت نظره ، على حافة البلكون ،
واحدة من لعبابنته الصغيرة : دمية تلبس ثوبا أحمر، وشعرها أسود مسرح
بعناية ، والابتسامة تتألق من شففتيها . ابتسم لها . وكاد يمشى عندما
انتبه ان اللعبة الجميلة موضوعة بشكل مواجه للبحر ، تتطلع باستمرار
الى حيث بوارج الحرب ، وبواجهتها مناضلو « القوات المشتركة » ،
أزهار الخطوط الامامية . ابتسم لها ثانية .

وعاد من رملته البيضاء ليتابع عمله الكتابي .. وفي الروح عبق
أزهار شاطئ بيروت (الغربية) .



أيها الفجرى : لمن تركت الرصيف؟

أحمد أبو مطر

لا .. هذا (الرصيفى) . هذا
(الفجرى) لا يموت . قالوا : بلى
أمس . قلت : هذا (العلاوى)
لا يموت . ليلة أمس ، رويت له
كيف اختفى الشاعر السبوري
مصطفى البسوى عن أحبائه ،
مشيعا خبر وفاته . فثروه دمعاً
وقصائد . ثم ظهر عليهم فى المقهى
مبتسماً : بس .. الآن عرفت أنكم
تحبوننى . فهل أعاد هذا (العلاوى)
تمثيل المشهد ؟ قالوا : لا . كان
ضاحاً بالحركة والحياة ، وعلى
الرصيف هوى الجواد .



أيها الفجرى على فوده .
كانت حملاتك كبيرة . الا أن
شجاعتك كانت أكبر ، لذلك تسبقنا
فى طريق الشهادة .
و « نادر ما نلتقى
وحدها الطلقة قد تشلعلنا
تطفوننا
وحدها الطلقة قد تجمعنا

مات ؟ لا
لكن دعينى يا رياح الظن
أبكيه . دعينى
لا تلمى مزق الأثلاء يا ربح ..
سيقتضى الصيف مهبوما .
إذا مللت دمعى وشجونى » .
سهرنا ليلة الأربعاء حتى الفجر .
كانت المطبعة صاخبة . فنجيح
آلاتها لا يجعلك تسمع القذائف
والصواريخ . وكان كعادته صاخبا
يضج بالحركة . رغم الحزن والمرارة
كان يضحك وينكت . وبين لحظة
وأخرى يراجع مسود جريدة
« الرصيف » ، وكلها عثر على مادة
طريفة أو لقطة مثيرة ، ينادينى كى
نقراها معا ..

أيها الفجرى

أيها « الفلسطينى الطيب »
أيها « الفلسطينى كحد السيف »
هل فعلتها القذائف حقاً ، أم انها
واحدة من (حملاتك) الكثيرة .
عنيها جاء خبر استشهاده ، قلت :

نادرا ما نلتقي ! » .

على فوده

على الرصيفي

على الفجري

على الفلسطيني الطيب

أيي تذهب ؟ ولماذا ؟ مازلت غير
مصدق . كنت اعتقد ان جسدك
يستعصى على القذائف والرصاص .
في بداية الحرب ، ادهشني حملك
الكلاشنيكوف ، وكان شعرك
الأسيب ، علامة مميزة ، لذلك
اهتدت اليك القذيفة بسهولة .

قلت له : على . أمس شاهدتك
في مشهد مثير ، جعلني اتدرك . كان
جميلا ان توزع جريدة « الرصيف »
بنفسك في الشوارع . وأنت رئيس
تحريره . قال : وماذا كنت ستقول

لو شاهدتني مع الشباب ، نوزعها
يائينا على المقاتلين في كافة
القواطع ، ووسط القصف . قتلته
عند موتك بحرارة . ضحك .
وقال : لسه بدرى .

وغادرنا المطبعة مع ضوء
الصباح . وفي السادسة من صباح
الأربعاء ، بدأ يوم الحميم ،
وكما دته ، حمل جريدة « الرصيف »
وذهب الى قواطع القتال ، ونجا
لمعت شعراته البيضاء . . بلونها
الأسيب على شاشة تلفزيون
البازجة الاسرائيلية ، فأرسلت له
تذيفة حارقة ، اغتالته على الرصيف
الذي عاش حياته فيه ومن أجله .
وهكذا ، استشهد الزميل الكاتب
على فوده .





بورتريه للشاعر الشهيد

« على فودة »

بريشة: .حسيب الجاسم

سارة أو الموت

سميح سمارة

خربت بك . صرت سما ، بذرة موت في . خربت شياغل الموت في .
صرت لحى فامتعت من الموت .

وددت اسميك موتا . اسميك موتا ، ووددتك الموت . لهت
وراؤك فكنت ، صلفة كالمخاض . وقسوتك تفتح للريح منفذا . صرت
طحنا بك ، وخمرت لك توكوى ابنتى المعتقة ، فكنت كطعم الزيت ، كنت
خارجى منذ جئت .

هل يكون الفلسطينى بريطانيا ان كان جائزا ، يكون البريطانى
فلسطينيا واستثنى فارس غلوب . واستثنى ابنتى .

« ساره » .. لؤلؤة هذا الاسم غريب ، فاحش ، مستوحش ،
فاعلن فعول . فيا طفلة الغياب المطلق ، المستحيلة الثلاثى ، لأحكى لك
الحكاية التالية :

صحبت فى السادسة ، طرقت البوابة ، خرجت ، سرت ، صرخ بى ،
فلم اعتبره صراخى ، قال قف ، لاحظت ان حقى ان أسير ، وتناول
الشرب والاكل والنور والنوم ، فلاحظت حتى بارتياح مواعيد مزاجى .
لم استسغ ظله ، كان ظله ثقيل ، كبس لحى وحاول فرمه ، فكان
ان تمكن من فرمه . فصرت موتا ، وتعرفين ان الموت ليس أمرا محببا فلم
أرغبه تددت وانتظرتك ، وقلت انتظر « ساره » تجىء . لتبلىنى بلعابها ،
فجئت وها انت تحكين ، وها أحكى .

يا مرة كالحنين ، كاغتيال البلاد ، كذبح الروح ، كبكاء الشرفاء ،
ولقد خذلنا أراذتهم . انتهكنا قرار موتنا . كنا نحن فى لحظة الخيار بين
الموت والموت ، و انتهيا لنقول : نحن الجيل الثالث قاتلنا وقتلناه اخترن
الموت لحننا فكنا نحن ، وأنت ، ترائك موتى ، وحنينك شبابى الذى
انفرط كريح العصف ، كعاصفة المستحيل . ولا بأس ان تكونى موتا
آخر — لكنى انتصارك . نحن الموت — البعث أو انتصار الشهيد .

يقتلنا الهمج ولا نقتل ، يسحقنا الحقد فنقتف مستندين الى زهرة عباد
شمس ، يعيننا الله فنستأنه ونمضى ، نحن لا نملك غير موتنا ، حيننا
الى الحياة ، فنحمله اليكم .

« ساره » .. انهم يحقنونا بالبارود .
« ساره » .. يجعلوا من عظامنا مكاهل .
« ساره » .. ويأتى الموت فنمقتله .

عندما نعود الى فلسطين

هنا مقبل



عندما نعود الى فلسطين والمسألة مسألة وقت .. سنقيم لبيروت
في كل شارع تمثالا .. وسنطلق اسم لبنان على أجمل وأعلى مدن وقرى
فلسطين .. وكما سنتبنى لو استطعنا دمج الاسمين معا .. ليولد في هذا
الوطن اسم وطن الغد .

كثيرون هم الذين تحدثوا عن الوحدة العربية .. وكثيرون كتبوا
عنها ..

ولكن .. هل هناك ، من كل الذين تحدثوا أو كتبوا ، من كان يتصور
يوما أن يعرف هذا الوطن العربي امتزاج الدم والمصير ، كما امتزجت
فلسطين ولبنان ..

هل هناك من كان يتصور أن يدفع لبنان (هذا البلد الحلو الطيب ..
هذه الرئة المعطاء) . كل هذا الثمن من أجل فلسطين ودفاعا عن حقها
في أن يكون لها ككل شعوب الارض وطن وعلم وحرس جبهوري (وأدوات
قمع أيضا) .

ايه .. ما أروع القبح عندما تكون في وطنك .. ؟

عندما نعود الى فلسطين ، سنسمى كل طفلنا بأسيان لبنان ومدنه
وقراه ..

من هو أحق من لبنان بحب الفلسطينيين .. بمشقتهم ..
من أحق من لبنان بكل نبضات مشاعر الفلسطينيين .. وهى مشاعر
— للذين لا يحسون بطعم الحرمان — كبيرة وقائلة !

وعندما نعود الى فلسطين .. سنسبِّل حبها بحب لبنان ..
فالغياب عن لبنان أقل حرقة لنا من الغياب عن فلسطين .

هنا عاد اليها الأمل بالوطن ..

هنا عرفنا حب الناس

هنا عرفنا أن هناك من يحب فلسطين مثلاً .. وفي الكثير من
الأحيان أكثر من بعضنا !

هنا ، أحسنا أننا في فلسطين .. ولبيطون الذين لا يحيوننا ..

إنها ليست « نزعته » الوطنية .. بل هى قلوبنا استوفنته لبنان ..

ولن نتركه أبداً ..

ايه ..

كم نحبك لبنان .

قصيدة لثبات

هائم شفيق

للثبات الذى قادنا ، واستمال الخطى والبشاق ، أفرد قلبى وذاكركى
فى شوارعكم ، أفرد الغيم والنجمة المستحيلة فى بدلة للمساكر ،
والسبوات ، بقمصانكم

لا حصار عليكم .

وأنتم حصار عليهم



مفاتيح بيروت في خندق السواعد ، في عنق الوردة المستديرة ، في
 الرازقي المبلل بالمرق الوطني ،
 وأنتم دم الياسمين
 وسلسلة من رياح الحنين

✽

علام التباكي علينا ؟

علام الترجى ؟

علام الظنون ؟

وحنان كنا معا في الاتون
فامسلى يا رباح بهم
اننا ها هنا رابحون



هو حجر للخيانة

ريش للهزيمة

فليخس الهاربون



ملام التباكى علينا ؟

ملام الظنون ؟

الانا هنا نابتون ؟

حوار مع الكاتب المسرحي الكويتي

عبد العزيز السريع

على عبد الفتاح

عبد العزيز السريع كاتب مسرحي بدأ بتقديم أعماله منذ عام ١٩٦٣ مع فرقة مسرح الخليج العربي التي ساهم في تأسيسها مع رفيق كفاهه المخرج المسرحي المبدع الراحل صقر الرشود وقدم على التوالي (الاسرة الضالعة - الجوع - عنده شهادة - ابن القرار الاخير - الدرجة الرابعة - ضاع الديك) وأعمال مشتركة مع صقر الرشود هي (شياطين ليلة الجمعة - يحملون الحطبة - ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) ويعتبر عبد العزيز السريع أول كاتب مسرحي في الكويت يقدم مشاكل الاسرة على المسرح في اطار انساني يتجاوز الواقع المحلي ليرتبط بقضايا الانسان في كل بلد ويقول عنه الناقد الدكتور (محمد حسن عبد الله) (انه يقدم من خلال مسرحياته نماذج انسانية لا تفقد خصوصيتها أي انتباهها الببلي ولاته أول من وصل الفن المسرحي في الكويت بالفن المسرحي خارج نطاقه المحلي فهد جسراً مع المسرح في مصر والشام من خلال طرحه لقضايا البيئة المحلية على مستوى من الصبغ الانساني يسمح بتقوتها في مختلف البيئات) .

وعبد العزيز السريع فنان يشهد الظواهر الاجتماعية ويراقبها وتنعكس في أعماله المسرحية بشكل فيه من الصراحة قسوتها وقد اتخذ مشاكل الاسرة مدخلاً موسعاً لالتقاء الضوء على التطورات الجديدة والقيم التي سادت البيئة الكويتية مع الانفتاح على ثقافة الغرب فكان بحق ملتزماً بقضايا المجتمع وإلى جانب المسرحية فهو يكتب القصة القصيرة وآخر قصة نشرت له عام ١٩٨٠ وهو بصدد إصدار مجموعة قصصية في الفترة القادمة .

حدثنا عن بداياتك مع المسرح الكويتي وأهم أعمالك المسرحية ؟

بدأت اهتمامي بالمسرح منذ خلال دراستي بالمدرسة من مجموعة وشغف وحب لفن التمثيل فقد شعرت أن المسرح قادر على تحقيق رغباتي في أعمالي كثيرة وانسجمت مع فن المسرح واحببت العمل الفني ولكني اكتشفت في البداية أن نظرتي لنيس في التمثيل ولكن في الكتابة للمسرح حيث كنت قارئاً ومتابعاً جيداً للرواية والقصة والمسرحية والتشاهد الأعمال المسرحية التي تعرض بالكويت من قبل الفرق التي كانت تأتي للزيارة وتابع المسرحيات الكويتية التي كانت تعرضها فرقة المسرح الفناني التي وهي الفرقة الوحيدة التي كانت تستخدم فن مسرحي ، وفي عام ١٩٩٢ تعرفت على مجموعة من الزملاء وعلى رأسهم المرحوم الفنان المسرحي (صقر الرشود) ومن خلال علاقتي به بدأت تفتتح بفتح مسرح فرقة (الخليج العربي) ومن هناك ساهمت مع اخواني الزملاء في فرقة مسرح الخليج العربي في تأسيس البدايات الأولى لفن المسرح وقدمت لهم أول أعمالنا المسرحية وكانت أول أعمال الفرقة وهي مسرحية (الأسترة الضائعة) ثم قدمت مسرحية (الجوع) واعتبر هذه المسرحية هي البداية الحقيقية لي لأنها ظهرت على المسرح قبل أي عمل مسرحي آخر عام ١٩٩٤ وبعد ذلك توالى أعمالى بمعدل عمل مسرحي كل سبطين تقريباً (مختلفة شهادة) و (لمن القرار الأخير) و (الدرجة الرابعة) و (ضاع الديك) وقدمت ثلاثة أعمال كتبها بالاشتراك مع زميلي المرحوم (صقر الرشود) وهم (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) و (شياطين ليلة الجمعة) و (فيكتور والحطة) .

ماذا كانت القضية الأساسية التي دارت حولها فكرة مسرحياتك ؟

إن الفكرة الأساسية التي حاولت علاجها هي القضية الاجتماعية فإننا نطلق من الأبرة إلى الأسفل يمكن استخدامها لرموز ودلالات أكبر فالأبرة أنماط ولها ما يماثلها في المجتمع وتوجه باتجاهات أكبر ومن هذا المنطلق الأسفل يخرج المسرحية إلى أفق أرحب لتشمل الإنسان في كل مكان وأنا أعتقد أن مسرحية (القضية الاجتماعية) هي مسرحية معارضة فهي لا تصف العيوب بل تكشفها وتعيدها وتفضحها والقبول بأن المطلوب هو الفوص في الأعماق بحثاً عن الجذور والأسباب قول يجب أن نأخذه بحذر شديد ذلك لأننا أراء عمل فني أنتماؤه الأول الى الفن المسرح القضية الاجتماعية هو الأثر إلى النابض وهو الإلصق بمسؤولهم وإفراحهم وتخليد لهم وتراثهم وهو الأثر على تغيرهم والتغير عنهم بالانصباح عن مكوثهم والكشف من قضاياهم الكيرة والصغيرة .

كان لزكى طليبات دور لا يمكن اغفاله في تأسيس دعائم المسرح الكويتى ، فكيف احتدم الصراع بين المسرح العربى (الذى اسسه زكى طليبات) وبين المسرح الشعبى الذى كان يمارس العمل المسرحى من قبل ؟

* ان (زكى طليبات) كان رجل مسرح بمعنى الكلمة وأنا لم اعاصره في مجده وعظمته في الأربعينيات عندما كان يقدم ابداعاته على المسرح وما يهمنى هنا هو زكى طليبات الرجل الذى اسس البنية المسرحية العربية في القاهرة وفي تونس وفي الكويت فهو الذى حفر المجرى وتدفق السيل بعد ذلك . فقد جاء بدعوة من تلميذه الذى تخرج على يديه عام ١٩٤٥ من معهد التمثيل بالقاهرة وهو الأستاذ محمد عيسى الرقيب (وزير الشؤون الاجتماعية والعمل والسكان حاليا) وكان من دفعة (الأستاذ الرقيب) نريد شوقى وفاتن حمالة وتخرج على يد (زكى طليبات) ولم ينس ذلك وعندما وصل الى مركز يؤهله للمساهمة بجسدية في تأسيس المسرح بالكويت على اسس علمية استدمى استاذ (زكى طليبات) وطلب منه اعداد تقرير عن واقع الحركة المسرحية في الكويت عام ١٩٥٨ وكتب تقريره المشهور تحت عنوان (بحث وتقرير بشأن مظاهر النشاط الفنى بالكويت ووسائل تدعيمه والارتقاء به) .

ويعتبر هذا التقرير من اهم المراجع لدراسة الحركة المسرحية في الكويت وفي عام ١٩٦١ استقدمه الرقيب لوضع لجنة لاسس المسرح وانشاء جيل مسرحى ، وفي اثناء ذلك كانت فرقة (المسرح الشعبى) تمارس نشاطها الذى يعتمد على الارتجال بقيادة الفنان المرحوم (محمد النشمى) وكان لابد ان يحدث صراع لان النشمى واجه الموقف على اساس ان دوره سوف ينتهى رغم ان مسرحه كان رائدا ورائجا وكذلك لان كثيرا من تلاميذ (النشمى) انضموا لفرقة (المسرح المصرى) التى اسسها (زكى طليبات) فاضطر (النشمى) الى تكوين فرقة اخرى سماها (فرقة المسرح الكويتى) ولكنه بعد ذلك توقف عن النشاط المسرحى واستمر الأستاذ (زكى طليبات) في دوره المسرحى حتى انشأ مؤسسة المسرح وأنا اعتقد ان كلا من الرائدتين لعب دورا مهما في خدمة المسرح الكويتى ولا يمكن اغفال اى دور منهم . . .

ما هو الدور الذى لعبه (مسرح الخليج العربى) في وجود الرائد المسرحى زكى طليبات ؟

* كما قلت من قبل انه مع وجود (زكى طليبات) الذى اسس فرقة (المسرح العربى) كانت فرقة (المسرح الشعبى) تقدم مسرحيات فنية على الارتجال وقد كان المسرح العربى يقدم مسرحيات تاريخية ومن

هنا جاءت مجموعتنا أنا وصقر الرشود وقمنا بتأسيس فرقة (مسرح الخليج) وكنا نرى في مسرح النشوى ومسرح زكى طليمات. تخلفا لأنهم كانوا ينهون المسرح على أنه تعليمي ووعظي وجاءت فرقتنا فرقة (مسرح الخليج العربى) لتزد على هذا وتقول أن المسرح شيء مختلف وأن المسرح يحمل قضية ويدعو إليها فالمسرح العربى لزكى طليمات كان يقدم أعمالا باللغة الفصحى ويختار من التاريخ العربى نصوصا مكتوبة لكتاب رغم احترامنا لجهودهم المسرحية فلم يكونوا من النماذج التى تلائم الفترة التاريخية مثل (صقر قريش) لمحمود تيمور و (عمارة المعلم كندوز) لتوفيق الحكيم فى الوقت الذى كان هنالك فى مصر عمالة للمسرح فى قمة أبداعهم مثل (يوسف ادريس) و (سعيد السنين وهبه) و (الفريد فرج) و (ميخائيل رومان) وقد كان زكى طليمات يختار أملا مسرحية قديمة ومن هنا نشأت فرقتنا مختلفة فى الشكل فلا تؤمن بالارتجال وإنما الفن يجب أن يكون مدروس وأن يقدم بطريقة فيها احترام للكلمة واحترام للرأى واحترام لحرفة الممثل ووظيفة المخرج بحيث أن كل الوظائف تكون واضحة ومحددة واستطعنا بالفعل بعد مرور سنتين أن نستقطب اهتمام الناس واهتمام النقاد وأصبح مسرحنا حافل بالعديد من الذين أخذوا يساندونا وبذلك قدما (المسرح الجديد) ان صح التعبير ...

أيهما أنسب فى لغة المسرح : العامية وما تفرضه من اقلية الفن أم الفصحى وما تبشر به بادب انسانى عالمى ؟

✻ أنا لا يهمنى الالتزام بالفصحى أو العامية بقدر ما يهمنى الالتزام بالفن .. الفن المعبر والمؤثر هو هدفى على المسرح. فأننا عيشنا تناول مسرحية (نعمان عاشور) (الناس الى تحت) فهنا لا يهمنى لغة هؤلاء الناس (الى تحت) فالحوار ليس كل شيء فى المسرحية وأن كان يشكل العمود الأساسى رغم ذلك فإن (نعمان عاشور) قدم عامية رفيعة المستوى موصلة وقادرة على أن تكون واضحة للجميع فهى العامية المحلقة التى بين الفصحى واللهجة الدارجة. وفوق ذلك قدم عملا غنيا راقيا وجيدا يستطيع أن يؤثر فى الجمهور والدليل على ما أقوله بأن العامية ليست عائقا فقد عرضنا فى القاهرة أربعة مسرحيات هم : (الحاجز — الدرجة الرابعة — على جناح التبريزى وتابعه قفة — حيلة على الخازوق) ولقد نجحت هذه العروض بلبلى الكتابات النقدية التى واكبت هذه الأعمال مثل أن يكتب عنا (نعمان عاشور) و (الدكتور عبد القادر النقط) و (عبد الفتاح البارودى) وغيرهم وكتبوا كتابات نعتز بها ونقدوها ثم أننا قدما فنا راقيا أهم ما يميزه صنف القضية وبساطتها مما أدى الى اقبال الجمهور بكثرة ولو أتبع لنا مرة أخرى أن نقدم عروضنا فى

القاهرة سيكون. بقياس النجاح أكبر بكل ما يهمنى لا العامة ولا النصحى
وإنما الذين يلتزم الجاد .

ان المسرح الكويتى لم يقدم مسرحية سياسية قوية. ما قواك في ذلك ؟
ولماذا لم تكتب المسرحية السياسية او مسرحيات المواجهة ؟

اعتقد ان اى مسرحية لابد ان تحمل مضمونا سياسيا لكن المسرحية
السياسية المباشرة لا تهمنى لأن ذلك وظيفة المقاتل أو الجريدة والمسرح
من اكبر من ذلك وله شروط محددة وتلبي جدا من الاعمال السياسية
التي وفقت وماعدا ذلك انتهى بانتهاج المناسبة السياسية وهناك مسرحيات
مثل (ليلة مصرع جينارا) و (وطنى عكا) و (ادمم الشرقاوى) ولمسرحيات
التي تناولت قضية فلسطين فهذه ادت مهمتها وانتهت وأنا لا اعر اهتماما
للموضوع السياسى بقدر اهتمامى بالفن وقدرته على التجاوز. وان كان
(عبد الرحمن الشرقاوى) قدم مسرحيات سياسية فهو كاتب مذهل
ومعجز في التعبير وخارق في اعماله ولكن اذا عرضنا مسرحية (جميلة
بو حديد) الآن فالوقوف قد تبدل وليس لها اهمية تذكر وقد نحتاج اليها بعد
مائة سنة فالمسرحية السياسية يمكن ان تؤدى وظيفة وقتية وفن المسرح
اكبر من ذلك .. والقول ان المسرح الكويتى لم يقدم سياسة فنحن موقننا
التقدمى والقومى والعروبى واضح ومعروف ...

يقول القصاص الكويتى (اسماعيل فهد اسماعيل) .. « ان
المسرح في الكويت طرح القضايا العائلية لا القضايا المعاصرة ونحن بحاجة
الى الشجاعة .. والشجاعة لا تأتي الا عن طريق الالتزام » .. فما
رذلك على ذلك ؟

انا لا اتهم ماذا يريد الاخ (اسماعيل) ان يقول .. ما غلو فتناولنا
رواياته كمثال تجده انه طرح القضايا العائلية بشكل واضح واعماله كبيرة
وممتازة .. ومن خلالها طرح الهموم السياسية والاجتماعية وهذا ما فعله
المسرح فالأخ اسماعيل يقدم رواية عن (الشياح) في منطقة جنوب لبنان
وهي رواية مباشرة عن لبنان وقضية فلسطين والمضامات الدائرة وهذا
جيد ولكن لا أستطيع ان اكتب عن لبنان او فلسطين مباشرة لان المسرح
ليس هذا ميسدانه أما القول بلان هذا الالتزام فانا اريد ان اتهم معنى
الالتزام عند الاخ اسماعيل ؟ هو ؟

ما الذى تهدف اليه عن الكتابة للمسرح ؟ وما هي وظيفة المسرح
كما تراها ؟

✽ أنا كاتب صاحب قضية وأدعو الى التغيير وأنا عروبي .. تقدمي وهذا اساس منطلقى الأول. وهذه قضيتى التى أعيشها إن إدافع عن عروبيتى وإدافع عن وطنى وأؤمن بأن الانسان العربى فى اى قطر من الوطن العربى مستهدف من قوى ظالة وغائبة فى الداخل وفى الخارج .. مستهدف فى حياته وفى تطلعه للوحدة والتحرر الحقيقى ومستهدف حتى فى لقمة عيشه وأنا فى مسرحى أسعى الى تحرير هذا الانسان والى الأخذ بيده وأسعى أيضا الى التطور حتى بمعناه البسيط وأطالب بالتغيير الى الأفضل فى الاطوار القومى العروبي وهذا اساس ديموتى والتزامى وتلك قضيتى .. اما وظيفة المسرح هى ان يقدم فن المسرح بكل ما يحويه فالمسرح ثقافة وترفيه فالثقافة لا تعنى التهمج والجدية لا تعنى الصرامة والتزمت وعدم الضحك فالانسان المثقف يضحك .. وينقد ويسخر والترفيه لا يعنى الضحك فقط ولكن المتعة الفنية والذهنية وحتى الجسدية حين يشعر بالانسجام مع نفسه عبر العمل الفنى .

ما هى رؤيتك للعلاقة بين التراث والمسرح ؟ وكيف يمكن المزج بينهما فى روح معاصرة ؟

✽ للأسف أن صلتنا بالتراث مبتورة ومشكلة المثقفين انك تجد احدهم يفهم التراث جيدا ولكنه لا يفهم اصول العمل والفن المسرحى ومثقف آخر تاهل مسرحيا واستوعب حركة المسرح قديما وحديثا ولكنه معزول عن التراث ومن هنا يأتى عجز المثقفين المسرحيين من تأدية وظيفة المسرح العربى المتكامل لأن المسرح يجب ان يلم بالتراث الادبى والثقافى والحضارى .. ان تراثنا لازال بكرا لم يستخدم بعد ولم يستثمر ولم تستبد منه موضوعات وأفكار وشخصيات رغم ان بنه امكانيات هائلة للأعمال الفنية ولكن لم يستفد أحد من التراث حتى الآن ولذلك أدعو رجال المسرح وكتابه والمثقفين الذين تاهلوا مسرحيا فى انجلترا وامريكا ومعاهدنا العربية الى ان يرجعوا الى التراث لا ان يظل همهم محصورا فى .. اين الملامح التراجيدية فى الكوميديا الالهية؟؟؟؟ او اين نجد الصراع فى رسالة القفران لآبى العلاء المعرى؟؟؟؟ وهل هى شكل من اشكال المسرح ام لا؟؟ وهل مشهد الحسين وعاشوراء مسرحى أم لا يجب ان يهتم ادباؤنا بقراءة التراث للمتعة والاستيعاب والتثييل ومن بعد سوف يمكننا اعطاء احوال جيدة وكبيرة فى المسرح .. اما انسحاب انفاصلنا عن التراث هو العزلة والتهزق وعدم التجانس الذى تقاضى منه التجمعات الثقافية والشعراء وكتاب القصة صنف آخر وهناك انفصال بين الناقد الادبى والناقد السينمائى والناقد المسرحى ومن يكتب عن التمد القديم فى وادى ومن يكتب عن النقد الحديث فى عالم نحر وليس هناك ارتباط

بين المثقفين بل الجميع في عزلة تامة عن بعضهم وأريد أن أقول أن الثقافة العربية لا تنفصل فهي كل متكامل وعلى المثقف أن يحترم النقد القديم مثل نقد (عبد القادر الجرجاني) وغيره ويجب أن يقرأ الشعر القديم والحديث معا ولا يكتفى بقراءة (آليوت) ولا نتشدد بالشعارات بأننا سبق من كذا ... كل ما يهمنا هو اكتشاف الكنوز التراثية لأنهم نستحفزنا لأعمال كثيرة بدليل أن الكاتب المسرحي (الفريد فروج) أبدع أفضل أعماله عندما عاد إلى التراث في أعماله (على جناح التبريزي وتابعة فئة) و (حلاق بغداد) و (رسائل قاضي أشبلبية) وأن أعظم الأعمال التي قدمت للمسرح العربي هي التي رجعوا فيها إلى التراث و (عبد الرحمن الشرقاوي) فإن هؤلاء ثقافتهم العربية والتراثية ساعدتهم كثيرا وكذلك (محفوظ عبد الرحمن) فلأنه يستوعب التراث جيدا استطاع أن يكتب بلغة سلسلة عذبة (سعد الله ونوس) كاتب شامخ قسوى لأن صلته بالتراث قوية وعميقة مع استيعابه للفن المسرح الأوربي والعربي وكذلك الدكتور (على الراعي) فهو موسوعة من الثقافة العربية والاجنبية وعمل في التراث والموسيقى والدكتور (محمد مندور) الذي كان يذهل الآخرين بثقافته العميقة واستطاع أن يخرج بشخصية متميزة قوية والدكتور (محمد حسن عبد الله) الذي لعب دورا مهما جدا في بناء الفكر المسرحي في الكويت وكسب عنه دراسات تعد أروع ما كتب منها (الحركة المسرحية في الكويت) (المسرح في الكويت بين الخشية والرجاء) (سقر الرشود مبدع الرؤية الثانية) فهو كاتب أعطى في النقد الحديث وفي الرواية والقصة والكثير من المجالات الأدبية وبنهم ما يدور حوله ويرتبط بالتراث ...

في مسرحية (عنده شهادة) يبدو البطل (يوسف) قريبا جدا في موقفه من (اسماعيل) بطل قصة (قنديل أم هاشم) ليحيى حتى ... فهل ترى اختلافا في موقف كل منهما نحو مجتمعه ???

✽ أنا من المعجبين جدا باستاذنا (يحيى حتى) وأنا لم أقرأ القصة إلا بعد ما كتبت المسرحية ولكن هذا لا يهم الناقد ولا يلزمه أخذ الكلام على علانته ولا يحقق فيه والاستاذ يحيى حتى استاذ الجيل وأنا تعلمت من تلاميذه فلا يضيرني أن اتبع خطاه وأنا كتبت مسرحية والاستاذ يحيى حتى كتب رواية ولكن القضية واحدة مع اختلاف الوسائل الفنية والبيئة فعلا هناك تماثل قريب وتوافق بين البطلين في المسرحية والرواية حتى أن خطيبة يوسف أسماها غاطبة مثل خطيبة اسماعيل ولا أدري كيف حدث ذلك ولكن يهنا موقف كلا منهما نحو مجتمعه والموقف كما أراه غير أرادى وليس عن تعمد وعندما تأتي لحظة المواجهة الحاسمة فإن البطل يستعيد أصالته ويتسجم مع مجتمعه بطريقة ايجابية وأنا أرى أن هذه

النماذج من الشباب الذي يسافر الى اوريا بفرض الدراسة والعلم ويعود متعاليا على البيئة ومصطحبا معه زوجة اجنبية نهذه النماذج ضحايا لانهم سرعان ما يكتشفون انهم يخسرون كثيرا وجرت العادة ان الانسان لا يتعلم من غيره ولكن يتعلم من نفسه ...

في مسرحية (الأسرة الضالعة) تبدو المرأة عاجزة سلبية ترقب التغير الاقتصادي على افراد الأسرة دون ان يكون لها دور ايجابي ... فلماذا ؟؟

✽ لان طبيعة المرأة مقهورة حتى وقت قريب لم تستطع ان تحصل على حقها في التعليم خصوصا في منطقة الخليج وأنا صورت المرأة عاجزة سلبية كما هي في الواقع للدلالة على أشياء أخرى وشخصية الام هنا في المسرحية تماثل شخصية الام زوجة أحمد عبد الجواد في (بين القصرين) لنجيب محفوظ فقد صورها نجيب محفوظ أنسلانة طيبة مقهورة وتعبّر عن واقع عام وأن كان حدث تطور في شخصيتها نتيجة للصدمة فان شخصية الام في مسرحيتي رفضت ان تكون تابعة وقالت لا ...

في مسرحية (ضاع النيك) يبين صراع الأجيال حادا بين المجتمع الكويتي والانفتاح على ثقافة الغرب وكيف ترى المجتمع الكويتي في الظروف الراهنة ؟؟

✽ لقد تغير المجتمع الكويتي وتأثر بسرعة العمر وإيقاعه ووسائل الاعلام الخارقة والتواصل بيننا وبين الآخرين في الغرب والمسلسلات وأجهزة الفيديو والسفر كل تلك العوامل غيرت من المجتمع الكويتي ولكني متنازل لأنى لا أرى الا الظواهر الجيدة فانا لاحظ ان المجتمع الكويتي به رده هي سلبية وإيجابية فالجانب السلبي هو الاغراق في السلبية والرجوع للقديم والجانب الايجابي هو عودة الأسرة الى القيم الطيبة والعودة الى أواصر التراحم والتعاطف والتعاون واللقاءات الموسعة بين الاسر بعضها وبعض وأحياء التقاليد العريقة وكل تلك القيم كانت قد انهارت في العشر سنوات الأخيرة فقد كان الأب يكاد لا يرى أبنائه وكان هناك انفصال بين أفراد الأسرة ولكن هذه الايام بدأت الأسرة الكويتية تلم شملها وتتجمع وهذا شيء عظيم يحى المجتمع من التصدع النفسى وان كنت لاحظ سلبيات أخرى على الأسرة الكويتية وهى التقاليع الغربية في الملابس واستخدام الموسيقى والاستخدام الضار لأجهزة الفيديو والترحيب بالظواهر الجديدة دون تمييز واعطاء الفرص للأولاد دون حدود واستخدام الخدم دون ضابط أو رابط كل هذه ظواهر سلبية فى حاجة الى تعديل وتقييم ...

يقول الدكتور على الراعى .. (ان حمد الرجبى كلن بروميوس الكويت اخذ قبسة من نور المسرح واهداها الى قومه ..) فهل توافق على ذلك ولماذا ؟

✽ هذا تحقيقى ثلولا الاستاذ (احمد عيسى الرجبى) . ما كان للأستاذ زكى
 حليمات اى دور يذكر فى الكويت لان (احمد الرجبى) عاشق لفن المسرح فقد
 اشغل مثلاً ومكثير ولعب دور المرأة والطفل والرجل وكتب مسرحيات
 وأخرج مسرحيات وقدم كل شئ فى المسرح بيده فى الوقت الذى كان الناس
 فى الكويت يرون ذلك عيباً فما بالك برجل يقف على المبحر ويمثل فى الفلاشبات
 والأربعينيات حتى معهد التمثيل فى القاهرة لم يكن قد تأسس بعند ثلولا
 (الرجبى) ما كان للمسرح وجود فى الكويت .

يقال ان المسرح فى الكويت ترفيهى فقط ؟

✽ حقاً ان الجانب الترفيهى يطغى على المسرح الكويتى هذه الايام
 ولكن هذا حال المسرح فى الوطن العربى وبدأت هذه الظواهر من
 القاهرة ثم انتشرت فى سائر العواصم العربية بما فيها الكويت فبعد السند
 المسرحى البائل فى الستينيات اعقبه تراجع وهبوط فى فترة السبعينيات
 وتخلى المسرح من هوة الشرق وبدأت المسرحيات الهابطة ذات التلخيصات
 الجنسية والهزل الرخيص تغزو الواقع المسرحى حتى رجعا الى عصر
 راقصات شارع محمد على الا أنه رغم ذلك فالمسرح الجاد يحاول
 ان يشق طريقه ويستطاع العبث وتخاله الشقوق وتهدت أعمال كوميدية
 زائفة مثل (شاهدنا شغلنا حله) للفنان حناىل امام فنى كوميدية نظيفة
 خفيفة الظل وتطرح موضوع جاد فى الكويت قدمت مسرحية (سوق المناخ)
 و (باى باى لندن) ففى أعمال كوميدية ذات موضوع عميق ..

ما هى المفاهيم والقضايا التى طرحها المسرح الكويتى لتكون سلاحاً يواكب التعبير وهل نجح المسرح فى خلق جمهور واع بقضايا وطنه ؟

✽ المفاهيم والقضايا كثيرة لكن بشكل عام الدعوة الى التغيير الى
 الأفضل الدعوة للنهوض والتعليم والأخذ بأسباب المدنية الحديثة وإلى
 الاهتمام بالجديد والتعرف على العالم وإلى ان يدرك المواطن انتماءه القومى
 العربى ودعوة المواطن الى ان يغير من سلوكه المتصل بقضية (الظفره)
 وهى الاثراء السريع الذى حدث نتيجة الحاجات النفطية من انسان لا يملك
 أى شئ الى انسان يملك كل شئ والدعوة أيضاً الى نيل الشهادة والجهل
 والأخذ بالنظريات العلمية الحديثة ... اما مسألة ان المسرح يخلق
 جمهور واعى فانا لا اوافق على كلمة « واعى » لان الجمهور بطبعه واع
 جدا لقضاياهم واذا قدم له عمل جيد فسوف يتعامل معه بوعى تام الأعمال
 التى بها خلل فسوف يرفضها .

ما الذى يحتاج اليه المسرح الكويتى ليرزق حازم الاقليمية ويتخطب لفنه الانسان فى كل مكان ؟

✽ ما يحتاج اليه المسرح العربى فى كل بلد وهو النظرة الشمولية وثقافة
 الكاتب وقدرته على التجاوز وهذه يتساوى فيها كل عربى ومن ثقتنا

وإبداعنا فكل عربي يتخطى أظلميته فهو يمثلنا جميعا فعندما ترجمت أعمال يوسف ادريس الى مختلف لغات العالم حصلنا على كتاب استطاع ان يبرز حاجز المحلية الى العالمية ويدع ويعطى وكذلك الكاتب (الطيب صالح) فان روايته (موسم الهجرة للشمال) فهي رواية محلية جدا ولكن ذات بعد انساني وقد بيع منها مليون نسخة في الاتحاد السوفيتي وهذا انتصار وفخر لنا جميعا ...

كيف تقيم دور هؤلاء في المسرح الكويتي ؟ : سعد اردش - كرم مطارح - احمد عبد الجليم

* كل واحد من هؤلاء المبدعين ترك بصمة على المسرح الكويتي وان كان المخرج احمد عبد الجليم اكبرهم تأثيرا بحكم انه مازال يعمل معنا ...

ما اسباب توقفك عن الكتابة للمسرح ؟ هل انت راض عن الحركة المسرحية في الكويت الآن ؟

* لا اعلم لماذا توقفت ولا ادرى متى يسعود الى الكتابة ولكنها حالة الفنان من الترقب والقلق لكن هناك مشاريع ادبية واعمال مسرحية يسوق تظهر قريبا .. اما الحركة المسرحية الآن فان المسرح في الكويت يعاني ما يعاني منه المسرح في اي دولة اخرى من المفهوم الاسي والاذى والهبوط وانما انا متفائل بان رغم انني غير راض بالطنج مما يقدم الآن ولكن اتمنى ان يتحول الى الافضل .

يقال ان صقر الرشود كان ثورة فحرت اركان المسرح الاتحادي واتسمت اعماله بالتمرد والرفض فهل لك ان تلقي الضوء على ذلك ؟؟

* صقر الرشود كان متكامل مخرج وممثل وديكوريسيت كان رجلا مسرحي بمعنى الكلمة وارفض ان فخصه في جليل الاحراج فسطولوا امهله العمر لكان اعطى الكثير فقد بدا عطيانه الكبير قبل وفاته واستطاع ان يبدع ودوره في الكويت لا يقل عن دور المسرح العربي مثل (ابي خليل القباني) و (النصف السويبي) و (سعد اردش) و (كرم مطارح) و (عزيز عبد) و (الطيب الصديقي) هؤلاء الرجال هم الذين صنعوا وجه المسرح العربي ويعد صقر الرشود احدهم فهو اول من قدم نص مسرحي مكتوب وهي مسرحية (نقاليد) وقدمها للمسرح الشعبي الذي كان قائما على فن الارتجال واتخذ صقر الرشود طريقا مدرسا مبنيا على رفض كل الاشكال المسرحية الموجودة في الكويت في ذلك الوقت لانه اول من استطاع استلزام البنية الكويتية وما تعاني منه وعرض مشاكلها على المسرح ومن هنا كان جقا ثورة وتمرد ...

يحيى حتى .. وعالمه القصصى

تأليف : د. نعيم عطية

عرض وتقد : أحمد محمد عطية

هذا كتاب كتبه فنان عن فنان . فهو له الدكتور نعيم عطية غنسان قصاص وروائي وشاعر وناقد تشكلى ، أما يحيى حتى فهو أنموذج رفيع لامتزاج الفنون الأدبية والتشكيلية والموسيقية .

ويعد هذا الكتاب كله بمثابة تفسير وتطبيق لكلمات للأديب الكبير يحيى حتى ، جاءت فى مقابلة له مع الناقد فؤاد دواره ، وقال فيها ان الإرادة هى أهم الأفعال التى تلج عليها قصصه ، وأنه يؤكد على ضرورة إعلاء الإرادة الإنسانية . ومن هنا انطلق د. نعيم عطية لبحث فى اثر هذا العامل سلبيًا وإيجابيًا فى قصص يحيى حتى .

أى أن مؤلف الكتاب آثر أن يقوم بدور المفسر والمحلل والمبرر لقصص يحيى حتى وآرائه . وقد اختار الفوص فى أعماق العالم القصصى لهذا الأديب الكبير والنفوذ الى جوهره كما يراه فى عامل الإرادة . وهذا المنهج فى التفسير يمكن أن يثرى العمل الأدبى ، ويعمل بنسب الى أسرارها الداخلية . وهو منهج بلغ ذروته فى الفصل الأول من الكتاب ، ثم أخذ فى الضعف والوهن ابتداءً من الفصل الثانى حتى استرد قوته فى الكلمة الختامية .

ومع أن يحيى حتى أديب كبير مؤثر فى الحياة الأدبية بأعماله وأنشطته الثقافية المتنوعة ، إلا أنه لم يلق عناية من النقد توازى مكانته ودوره فى الحياة الأدبية ..

في الفصل الأول ، من الكتاب ، يبحث د. نعيم عطية في عامل الإرادة في قصة يحيى حتى الشهرة « قنديل أم هاشم » ، ويركز على بطل القصة « اسماعيل » وتأثيرات البيئة والمجتمع والتقاليد القدينية في اضعاف ارادته أو شلها . ويحلل أثر « ماري » صديقة « اسماعيل » على ارادته وشخصيته ، وهو أثر مقو شحذ الإرادة وفتح وعيه على إمكانياته الإنسانية الفلسفية تحت وطأة التقاليد القدينية .

لقد أنتجت « ماري » أثرا عظيما في ارادة « اسماعيل » جعلته يستخدم عقله في حياته اليومية ، ويتذوق الطبيعة والجمال ، ويصبح أكثر ثقة وتحكما في مجرى حياته ومصيره . أو بجملة أخرى لقد فكت قيوده ، أو بتعبير د. نعيم عطية كانت « ماري » بالنسبة لاسماعيل « المجرى » الذي يجذب الالتواء فيستقيم بالأم .

إن د. نعيم عطية لا يثري العمل الأدبي بحسب بل إنه يعيد خلقه وصياغته بأسلوب جميل يصل الى مستوى الإبداع .

ومع تسليبه بما أحدثه لقاء « اسماعيل » ، رمز التخلف ، « بهاري » رمز الحضارة الأوروبية ، من صدمة ، إلا أنها صدمة ضرورية . أنها أزمة قومية لا تجدى معها ارادة فرد مهما قوى . وهو يخالف في ذلك آراء بعض النقاد ، الذين لم يذكرهم ولم يشر الى كتاباتهم كمرآة وهو ينفي صورة المادية والروحانية التي حاولوا بها بعض النقاد تفسير العلاقة بين « ماري » و « اسماعيل » ، والتي وجد لها يحيى حتى ، بطبيعته الدبلوماسية الذكية ، حلا بنوع من التوفيق بين التراث والمعاصرة ، أو بين التخلف العربي في زمن الرواية وبين الحضارة الأوروبية .

وقد أثير د. نعيم عطية قصة « قنديل أم هاشم » وشخصياتها بتحليلاته وفكه لرموزها وإعادة تركيبها . إذ أعادته كلمات يحيى حتى ، عن ملال الإرادة في قصصه ، في الوقوف على صدمات اليقظة التي شحذت ارادة اسماعيل بصدمتين ، الأولى لدى التقائه بالحضارة الأوروبية ، والثانية لدى عودته الى التخلف العربي ، أي في الذهاب والاياب .

غير أن تحليله لشخصيتي « اسماعيل » و « ماري » ولقصة « قنديل أم هاشم » كلها ، يتجه الى موضوع القصة أو مضمونها . لذا جساء تحليله فكريا أكثر منه أدبيا . فلم ينل الشكل القصصي غناية كافية توازى عنانيته بالمضمون . فقد كان على الناقد أن يهدلنا عن البناء القصصي ، وعن الزمن ورسم الشخصية ، وعن الصياغة والسرد والتصوير وما الى ذلك ... وهذه الملاحظة تكاد أن تنطبق على معظم فصول الكتاب . لأن منهج الكاتب قائم على منطلق فكري مسبق ، هو إثبات عامل الإرادة في

قصص يحيى حتى سلينا وإيجابا ، الا من بعض السطور القليلة أو بعض القصص المحدودة ، كما فعل في تحليله لقصة « كن .. كان » من تنساول للشكل القصصى .

في الفصل الثانى عن « الضغوط الاجتماعية » ، يبحث د. نعيم عطية في اثر الضغوط الاجتماعية على عامل الإرادة لدى بعض الشخصيات. في قصص يحيى حتى ، مثل الخادم « بهبة » في قصته « احتجاج » التى أضعفت الضغوط الاجتماعية من إرادتها . وشخصية « شعيب أفندى » الطامع فى مال زوجته .. وهى شخصية تناولها الناقد بسرعة وتعجل . فقدم ملخصا للقصة ، ولم يشر إلى عامل الإرادة فيها ، بل قدم تفسيرات عمومية عن الروابط النفعية وسيطرة المال على المجتمع وقيم المنفعة والاستغلال . وسنجد هذا التلخيص وهذا الشرح والتبسيط أيضا فى تحليله لشخصية الصبى « مرغلى » الكواء الفقير ، ونقله بين السلم اللولبى المخصص للخدم والسلم الكبير المخصص للسادة بإحدى العمازات الفضة ، فى قصة « السلم اللولبى » . أو مثل الصراع بين الإرادة الفردية والإرادة الجماعية لدى شخصيات قصة « أبو فودة » . وكذلك شخصية « إبراهيم » فى قصة « أم العواجز » ... فكلها شخصيات أضعفت الضغوط الاجتماعية من إرادتها . ولكن تناول الكاتب لها لم يكن تفسيريا أو تحليليا بل مجرد عرض وتلخيص أو شرح فى بعض الأحوال ..

ومن هنا فإن الفصل الثانى يتعد كثيرا عن مستوى التناول الإبداعي للناقد فى الفصل الأول . انظر مثلا، الى الزج بفكرة قانونية ، املتها طبيعة عمل الكاتب القانونية ، عن حرية الفرد فى الحياة الدستورية الحديثة فى قوله : « .. ولكن يجب أن نشير — من خلال أم العواجز — الى أن أحكام المسؤولية الحديثة كما تقرر حرية الفرد وتحمله مغبة أعماله باعتبار أنه كائن ذو إرادة ، ألا أنها تدمو من خلال ما تعرفه الحياة الدستورية الحديثة باسم (الحقوق الاجتماعية والاقتصادية) الى أن تسارع المؤسسات القومية وفى مقدمتها الدولة بتقسيم العون المادى والمعنوى لإرادة المواطن لنصرته على صعوبات الحياة حتى يتسنى لإرادته أن تواجه الضغوط الخارجية ، فلا تراجع وتضحيات الى عالم مظلم يكتب عليه (باب الدواع) .. فماذا تنتظر من مواطن معدم جاهل بريء ؟ وكيف تسول لك تفننك أن تطالب مثل هذا المواطن أن يتحمل عبء إرادته وشهواتها فى وجه صعاب قادرة أن تسحقه سحقا ، حتى يصبح الحديث عن إرادته خيرية مسئولة حديثا أجوف » (ص ٣٠) هذه مقرة تطبق ببعد قانونى وليس مكانها فى النقد الأدبى أو الذواسية الأدبية . مع سلامة النظرة نفسها من ضعف الإرادة فى الحقيقة البير الجسة لدى الطبقات المظلمة والمعدمة ..

في الفصل الثالث ينتقل د. نعيم عطية من بحث اثر الضغوط الاجتماعية على الإرادة الشخصيات في بعض قصص يحيى حتى ، ينتقل الى بحث اثر الضغوط الجنسية على ارادة الشخصيات في قصص اخرى . وهو يرى انها لا تقل أهمية عن الضغوط الاجتماعية . ويتناول في هذا الفصل قصتين : « قصة في سجن » و « أبو غودة » التي سبق أن تناولها في الفصل الثاني عند بحثه في الضغوط الاجتماعية .

فيبحث في القصة الأولى ، « قصة في سجن » ، في ضعف الإرادة ازاء الضغوط الجنسية ، في شخصية « علوى » بطل القصة الذى تبخرت ارادته أمام الفجرية ويتساءل : ولماذا لم يحدث العكس ؟! ويجب انه بسبب ضعف الإرادة لدى « علوى » وقوتها لدى الفجرية واعتدادها بحبرنها وشخصيتها . وهو يضى في هذا الفصل أيضا في عرضه لموضوعات القصص وشرحه لها ، وكيف أدى فقدان الإرادة الى سقوط « علوى » بطل القصة وسجنه . وكذلك بحثه في ارادة شخصيتي « جاسر » و « نرجس » القويتين المنافذتين في قصة « أبو غودة » ، وامتزاج هاتين الارادتين أو اختلافهما وتعارضهما . وهى ارادة سلبية رغم قوتها لأنها شريرة في دوافعها ومصائرهما . كذلك الحال في بحثه لمعامل الإرادة في قصص « ازالة رجة » ، « افلاس خاطبة » ، « كوكو » ، « كنا ثلاثة أيتام » ، « بنى وبنك » فانه يعرض لمضون القصص ويقتصر عليه . فنيتم بذلك من النقد الأدبى والدراسة الأدبية معا . ربما اقترب من التحليل النفسى أو النقد الاجتماعى أو غير ذلك من ميادين العلوم الانسانية الأخرى .

وفي الفصل الرابع يتابع د. نعيم عطية بحثه لمعامل الإرادة في قصة « عنتر وجوليت » ، وتردد « الست كوكب » ازاء دفع غرامة الكلب « عنتر » ، بين انتقاد الكلب ، واستدانة ثمن الرخصة . لذا جعل عنوان هذا الفصل « التردد » . وهو لا يخرج عن مستوى التناول في الفصول السابقة ، عدا الفصل الأول الذى يتميز بعمق التناول وقيته .

في الفصل الخامس ، « التراجع » ، يتابع الناقد سقوط ارادة بطل قصة « أم العواجز » واستسلامه « لبر » زميلته في بيع الفجل . وهو يشير في هذا الفصل الى التشابه بين وصف يحيى حتى للشحاذ ووصف كاتب بلجيكي يدعى « ميشيل دى جيلود » ، ولكنه لا ينقل لنا الفقرات المتشابهة أو يشير اليها في الهامش .

وحول هذا المعنى ، سقوط الإرادة ، يضى المؤلف في الفصل السادس ، « الهواية » ، لعرض قصة « الفراش الشاغر » . ولكنه يتميز هنا ، كالفصل الأول ، باهتمامه بالشكل والاسلوب والمنهج ، فهو يفسر ويحلل وينك الرموز .

سالم فصول الكتاب بعنوان « الانعدام » ويدور حول انعدام الارادة لدى شخصية الطفل « محسن » المتخلف عقليا في قصة « سوسو » .

ولعلنا نلاحظ أن هذه الفصول الثلاثة ، من الخامس الى السابع ، تدور حول معنى واحد هو سقوط الارادة أو ضعفها أو تهويها ، وانها كما يمكن أن تدمج في فصل واحد .

أما الفصل الثامن والآخر من الكتاب فينصب على موقف الفرد من التغيير الاجتماعي أو التحولات الاجتماعية ، معتبدا على قصة « صبح النوم » . ويكاد هذا الفصل الختامي أن يجل الملاحظات الواردة في الفصول السابقة ، مع التركيز على الضغوط الجماعية أو الاجتماعية على ارادة الفرد ، أو تأثير ارادة الجماعة في ارادة الفرد سلبا وإيجابا . فيعود المؤلف الى شخصية « اسماعيل » بطل « قنديل أم هاشم » ، ويتناول أيضا شخصية « عباس » في « البوسطجي » كنموذج مغاير للانموذج الأول . . أو تأثير البيئة أو المكان في قصة « ألم أقل لك ؟ » .

ويقوم د. نعيم عطية ، في هذا الفصل الختامي ، بجولات في عالم يحيى حتى القصص ، فيتناول من موضوعات القصص سيطرة النساء على الرجال في قصص يحيى حتى أو في لوحاته القصصية . وينتقل من ذلك الى بحث أثر ومفهوم الجنس في بعض شخصيات يحيى حتى ، ثم الى قصص السعادة الزوجية في عالم يحيى حتى القصص ، فالشخصيات النسائية في قصص يحيى حتى وموقفه منهن . ثم يعود د. نعيم عطية الى بحث الارادة المحبطة ويؤكد أن هدف يحيى حتى هو شحذ الهمم والتنبه الى أهنية الارادة في تجنب المصائر القسوة لشخصياته ، وأنه ينقل بلهجة الفن أعلى الحكم .

ولعل من أجل أجزاء الكتاب للفقرة المكتوبة بعنوان « لو تريك في منفلوط » في المقارنة بين لوحة ليحيى حتى من كتاب « جليئة على الله » ولوحة « غرفة الاستقبال » للوتريك ، وهي مقارنة مبدعة وخلاصة تترى العليلين الأدبي والفني . وبين إحدى شخصيات يحيى حتى « جليئة » وإحدى شخصيات « لوتريك » وغيرهن من شخصيات الفنانين الكبار . كذلك تلك المقارنة المثيرة بين السيرك عند يحيى حتى وعند لوتريك .

فكتب الفنان الدكتور نعيم عطية تحت عنوان « لوتريك في منفلوط » : « هنري دي تولوز في منفلوط ؟! لوتريك ذلك القزم الدميم الذي غير مقاييس الجمال ، في قرية من قرى الصعيد ؟! أجل في منفلوط . ولا تبادر الى اعلان دهشتك مؤكدا أن معلوماتك التاريخية عن المصور الباريسي الأشهر تنكر هذه الواقعة . دعه من التاريخ الآن ، فليس التاريخ كل شيء في مجال الفن . ولا أعتقد أنني سأجهد كثيرا لأثبت لك ما تجسم في رؤيتي وأنا أقرأ بعض

صفحات من « خليها على الله » حتى اننى اغمضت عيني ومددت ذراعى لاتحسس باناملى تفاصيل لوحات لوتريك ورسومه .. فى مغلوط .. وقد رسم مصورنا تفاصيل عالم الموصومات على انها حياة عادية . رسم نساء ذلك العالم المظلم باعتبارهن شخصيات انسانية دون اتهامات او موعظ او دعوة الى المثاليات ... » (ص ١٢٣ و ١٢٤) .

ويضيف د. نعيم عطية قائلا عن يحيى حتى : « ويمكننا أن نلمح هنا مشهداً رائعاً من مشاهد الباليه ، وذلك عندما اختلطت الموسسات المنبذات ذات السمعة السيئة بالأعيان من نوى الكروش المنبعجة والشوارب الضخمة المنقولة والجباه المقطبة التى تخفى وراءها بلادة حس وغلظة خلق وتصنع للوقت والاحتشام . اختلطت النسوة الموصومات بأعلى رجال القرية قدرا . وربما أمكننا أن نتخيل سيماء التائف على وجوههم ونتخيل شفاههم تتمتع لآنة اللحظة المهينة التى جمعتهم فيها أوامر المأمور المتحذلق الهمام بساططات لسن من مقامهم الرفيع . وربما خاف بعضهم ان يصل الخبر الى زوجاتهم الفيورات فيحطن لياليهم الى قطران اسود يصيبه على رؤوسهم . أو ربما تصورنا ايضا فى خضم هذا المشهد من الحسركة الزاخرة بعض هؤلاء الاعيان لم يتو على مغالبة حياءهم المصطنع فلمعت عيونهم بلذة اللمسات العابرة والاحتكاكات غير المقصودة بل وغير المتوقعة ، ولكن ربما كان الهم فى هذا المشهد الراقص اجتماع الكل فى واحد وتحقق الوحدة التامة بين من هم طرفا نقبض فى الظاهر بينما هم صورتان لحقيقة واحدة فى الواقع . حقا ، ان الجمال شيء غامض خفى غريب لا يرتبط بالثراء ولا بالحب ولا بالجاه والسلطان ، ولا حتى بالأخلاق . انه قيمة مستقلة قائمة بذاتها » (ص ١٢٩) .

وفي آخر الفصل الختامى يطبق د. نعيم عطية ملاحظات يحيى حتى عن فنية القصة وطرق كتابتها على قصصه ، معتبدا على آراء يحيى حتى النقدية »

وفي ختام الكتاب يتناول الناقد أخيرا الشكل القصصى عند يحيى حتى تطبيقا لآراء يحيى حتى النقدية أيضا فى بعض قصصه . وكان الأفضل لو اقترنت تلك الآراء بعرضه لموضوعات القصص وتحليله لها ، وان بدلى برأيه النقدى فى أعمال يحيى حتى القصصية .

وهكذا فلأن الكاتب شديد الحب ليحيى حتى ، شديد التأثر به ، فى كتابه عنه ، فقد جاء الكتاب صوتا ليحيى حتى أكثر منه لكاتبه ، وأوقعه حبه ليحيى حتى فى موقف النتائج المتأثر وأبعده عن موقف الناقد . ولو نهج الكاتب ، فى كتابه ، على مستوى الكلمة الختامية للكتاب لتلافى الكثير من

الشرح والعرض والتلخيص . ولجاء مدخله للموضوع عن طريق الشكل أو العكس بالعكس . انظر مثلا قوله : « وربما كانت عقلانية يحيى حتى الغالبة على أدبه هي الدافع أيضا الى عدم استخدامه للمونولوج الداخلي ، فهو يتمسك بهوضعية متطرفة الى حد بعيد . . وهو عادة يروى القصة من وجهة نظر راو محاييد كثيرا ما يدلى في ثنايا القصة بتعليقاته وتاملاته حول الموضوع الذي يروييه ، والأحداث التي يسردها ، صحيح ان الكلمات والعبارات المختارة التي تنسج منها القصة تتفق مع مضمونها فينسجم الشكل والمضمون أو بعبارة أخرى يستقى الشكل رحيقه من ذات المضمون فلا ينبوعه ، ولا تتحول القصة الى مجرد عبارات يؤتى بها لذاتها ، الا ان هذه الكلمات والعبارات تتفق على الأخص وموقف راوى القصة فهو الذى ينتقيها لسرد حكايته .

وقد استطاع يحيى حتى ان يكسر حياء المحافظين فيوسع من نوعيات الصور في القصة الأدبية ولا يقتصر على الصورة المرئية أو الصورة السمعية بل أضاف أيضا جراحة تقدر له بالنسبة للسنوات التي كتب فيها . قصصه أضاف أيضا صورا حسية وصورا شبقية ، تصل في بعض الأحيان الى الفحش بحسب التقاليد المترتبة . لكنها من ناحية الفن تعد إثراء حقيقيا لتجربة الكتابة الأدبية في مصر . ويبدو يحيى حتى حسيا في كثير من فقرات أعماله القصصية ، وهو يتلذذ — من خلال فنه — بالروائح والملامس والمذاق ، ويأتى بأوصاف مشحونة بالابحاث الفسيولوجية ينتقى لها كلمات مخصوصة . . . » (ص ١٥٨) .

ففى هذه الفقرة تمثل الإضافات النقدية المحدودة التي اختتم بها الكاتب كتابه « كحديثه من أثر العقلانية عند يحيى حتى في اختفاء المونولوج الداخلي ، أو عنائيه بالصور السمعية والبصرية أو الحسية والشبقية ، ودقة ملاحظته عن اهتمام يحيى حتى بالروائح والملامس والمذاق ، وهى ملاحظة جديدة في النقد الأدبى العربى ، كذلك مقارناته بين فن يحيى حتى القصصى والفن التشكيلى العالمى .

ايدولوجية الشركات الدولية في العالم الثالث

ترجمة : د. عبد العظيم أنيس

هذه الدراسة هي الجزء الرابع والأخير من الفصل السابع بعنوان « هل للشركات الدولية محركات للتغذية ؟ » من كتاب (الوصول العالمي) Ylobal Reach للكاتبين الأمريكيين ريتشارد بارنت وروланд مولر الصادر في أوائل الثمانينيات . وهو يتناول دور الشركات الدولية متعددة الجنسيات في نشر ايدولوجيتها الاستهلاكية عن طريق حملات الاعلان والتلفزيون والراديو وكتب الأطفال الخ ، وما يؤدي اليه نشاط هذه الشركات من زيادة حدة الفوارق في توزيع الدخل في دول العالم الثالث ، وتفاقم مشكلة الجوع ، وتغير العادات الغذائية الى الاسوأ في الريف والحضر ، وبيع الاطلام الزائفة الملونة في الترفه والحب والجنس والقوة على نظام حياة الرجل الأبيض من الطبقة الوسطى في الولايات المتحدة ، وتدعيم مشاعر الانحطاط ازاء هذا الرجل ، وبالتالي تشجيع الانقراض من الثقافة الوطنية لصالح ثقافة التهمية الأجنبية .

ومع ان الأمثلة الواردة في هذه الدراسة تتعلق كلها بأمريكا اللاتينية إلا ان القارئ سوف يرى في هذه الأمثلة كثيرا مما جرى ويجرى في مصر في السنوات العشر الأخيرة سواء من ناحية برامج التلفزيون المصري ذات التوجهات الأمريكية وحملاته الاعلانية التي تمولها الشركات الدولية ، أو من ناحية تفاقم حدة الفوارق في توزيع الدخل ، أو من ناحية ما يجري في الريف المصري من تغير في المصادات الغذائية الخ .

ويهمني على وجه الخصوص ان ألفت النظر الى الأمثلة الخاصة عن البرازيل . قطاعا أكد لنا كتاب «الصحف الحكومية وتصريحات المسؤولين اعجابهم بالتغذية التي تمت في هذا البلد في ظل حكم البروتوقراطية العسكرية ودور الاستثمارات الأجنبية فيه . لكن ما توضحه هذه الدراسة - والكتاب بزيادة من التفاصيل - هو ان الشعب البرازيلي اليوم في أسوأ حال من ناحية ضرورات الحياة وأولها الطعام ، ومن ناحية فوارق توزيع الدخل ، ويلتالي من ناحية السكن والتعليم والصحة . نعم لقد قامت صناعات معينة بقيادة مشتركة من الشركات الدولية والراسمالية البرازيلية ، لكن جانبها هاما من الناتج القومي قد استولت عليه هذه الشركات . واذا كانت « الثورة الزراعية » قد أدت الى زيادة انتاج انماط معينة من المحاصيل الراسمالية فانها أدت في الوقت ذاته الى القضاء على الفلاحين « الهامشين » والى مزيد من الجوع هناك . وفوق كل ذلك فان على البرازيل ان تسدد ديونا أجنبية تزيد على ٩٠ مليار دولار !

ان علينا ان نعتز بما حدث لقرينا ، فلا نصر على المعنى في طريق هو بطبيعة
ظروفه مسدود امامنا ، ولن يؤدي الا الى زيادة الفقر وامتهان ثقافتنا الوطنية . وكل
هذا يتم لصالح الشركات والبنوك الاجنبية واصدقائها من وكلاء شركات الاستيراد
والتصدير ومقاولي الباطن وتجار العملة والمتاجرين في قوت الشعب والمقاصرين
بافتاحه ! .

الترجم

ان المصدر الثالث الكبير لقوة الشركات الدولية في الاقطار الفقيرة
هو سيطرتها على الايديولوجية ، اى على القيم التى تحدد كيف يعيش
الناس . وفي الفصل السادس شرحنا كيف ان هذه الشركات في وضع
يسمح لها بتحديد معظم ما يراه الناس في الاقطار الفقيرة على شاشة
التلفزيون او السينما ، وما يسمعون من الراديو ، وما يقرأونه في المجلات .
فالذور الذى يلعبه وزارة الدعاية في تشكيل القيم والانواق والسلوك في
البلدان التى تعب حكومة الولايات المتحدة ان تسميها « مجتمعات
مغلقة » تلعبه الشركات الدولية في اجزاء عديدة من « العالم الحر » .
ومن خلال التلفزيون والافلام التجارية وكتب الاطفال واعلانات المجلات
تهارس الشركات الدولية تأثيرا متصلا على عقول النصف الاقمر من الشعب
المكسيكى مثلا اكبر مما تهارسه حكومة المكسيك ونظام التعليم . ان
نسبة صغيرة من الشعب المكسيكى هم الذين يستمرون في المدارس بعد
الصف الثالث ، ونسبة الامة المعترف بها رسميا هى اكثر من ٢٧ ٪ .
فأثر المدرسة على غالبية السكان زائل بينما يبقى اثر التعرض للتلفزيون
وراديو الترانسسور طوال الحياة . وكما يقول (لى بينكور) وهو يصف
خطئه في تسويق بسكوت ريتز Ritz الجاف « ليس من الضروري
ان يكون الانسان قادرا على القراءة حتى تصله رسالة ريتز » . وقد
اتضح لنا وجهة النظر هذه بعد ذلك بأشهر قليلة عندما شاهدنا فلاحا
اميا وحافيا في قرية مكسيكية فقيرة راكبا جماله المحمل بصناديق بسكوت
ريتز .

ولا تستطيع دعاية الحكومة ان تنافس قوة الاعلان . ففى بعض
الطرق الرئيسية لمدينة مكسيكو تتنافس شعارات الحكومة الدائمة الى
النظافة ، على لفت انظار الناس ، مع لوحات الاعلان الضخمة التى
تعلن عن البيرة وادوات التجميل والملابس الانيقة ورموز الحياة الطيبة
الآخري . وهذه اللوحات المعدة بأخر اساليب الاعلان الحديث تقدم
للناس فانتازيا ملونة من الترف والحب والقوة لا تستطيع اى رسالة لوزارة
الصحة — مهما كان سموها — ان تزعمها ! .

وهكذا تسوق الشركات الدولية بنجاح في العالم المتخلف نفس
الاحلام التى تبيعها في العالم الصناعى . ان تشجيع الاستهلاك في الاقطار

تليقة الدخل وتوجيه الأنواق المحلية الى المنتجات الموزعة دوليا يعتبر امرا ضروريا في « مركز التسويق الدولي » الدائم الاتساع ، ويبرر المديرين الدوليون هذا بقولهم انهم يهذبون الأنواق ويعلمون الناس من أجل التقدم . فتسويق متعة أن يصبح الواحد « انسانا متميزا » يعرف الويسكى الجيد ويشربه ، ويمارس سلطة قيادة سيارة من نوع (فيوري) على الطرق البعيدة ، ويهرب الى البحار الجنوبية على طائرات بان أمريكا .. كل ذلك يقدم لاناس الاقطار الفقيرة آمالا في « الحياة الجيدة » التي يستطيعون التطلع اليها . واعلام الناس بالمنتجات التي يستطيعون شراءها مثل الكوكاكولا يفتح للناس أفلقا جديدة ، وهؤلاء المديرين يتساطون : كيف يمكن أن يكون انتشار ايدولوجية الاستهلاك — المتصلة اتصالا وثيقا بتوسع الاقتصاد الأمريكي — ضارا بالأقطار الفقيرة ؟

والحقيقة أن الإجابة على هذا السؤال تتوقف مرة أخرى على ماذا تعنى بالتنمية . فإذا كانت أولويات التنمية هي التخفيف من المشكلة الأكثر إلحاحا ، أي الفقر الواسع النطاق عن البطالة واللامساواة فمعتدئ ينبغي أن نستنتج أن لانتشار ايدولوجية الشركات الدولية نتائج مدمرة عديدة . فاولا — ورغم ادعاء (جاك ميزوروج) أن الشركة الدولية تأخذ بيد الناس وتعمل على المساواة — نلاحظ أن استراتجية هذه الشركات تدعم فعلا الفوارق الطبقيّة الحادة الموجودة في الاقطار الفقيرة . فمعظم الشركات الدولية تستهدف أساسا مناطق الرضاء في هذه الاقطار المععدة . أن (بيتر دراكر) وهو أبو فكرة مركز التسويق الدولي يبين أنه في داخل « الفقر الجماهيري الواسع » الذي تطله الهند هناك « اقتصاد حديث له حجه يضم عشرة في المائة أو أكثر من سكان الهند ، أي خمسين مليون نسمة » . ومديرو شركة (ناسكو) يقدرون أن عملاءهم المحتملين في البرازيل — وهو سوق دخلوه حديثا بحملة اعلان ضخمة — ليسوا أكثر من عشرين مليون من مجموع السكان البالغ عددهم ١٠٥ مليون نسمة . ومن الواضح أن السلع الرأسمالية الغالية مثل السيارات والكبالية مثل الساعات والكبهرات الدقيقة والخدمات الباهظة مثل السفر بالطائرة الى نيويورك .. كلها متاحة لجزء صغير جدا من السكان في الاقطار المتخلفة ، وأن كان هذا الجزء يمثل من ناحية الأعداد المطلقة سوقا له أهميته . وهذه السلع غالبا ما تكون مستوردة وتستهلك نقدا أجنيا شحيحا . وهكذا فإن الأقلية غير الثابتة والتي تشجعها إعلانات على تبنى عادات الأجزاء العليا من الطبقة المتوسطة الأمريكية في المشاكل والملبس والسفر تعيش حياة مستوردة .

ان التنمية — كما يوضح (روبرت هايلبرونر) — تعنى أكثر من مجرد زيادة النمو الاقتصادي في داخل هيكل اجتماعي معين . أنها « تحديث

لهذا الهيكل ، وهى عملية تحتاج الى اعادة تكوين لهذا المجتمع فى احدى صفاته خصوصية وفى اكثرها عمومية » . فالتغيرات الهيكلية والؤسسة فى الحكومة وفى نظام التعليم والصحة ، وفى نظام توزيع الدخل ، وفى تحديد الأولويات الاقتصادية . . . هى كلها شرائط واضحة لآى هجوم جاد على مشاكل الفقر والبطالة واللامساواة . ومع ذلك فان لعضوية الصندة بالمجتمعات الفقيرة فى نادى الاستهلاك الدولى اثرا مهنا على أى حماس لديهم للإصلاح . وفى أمريكا اللاتينية تلحظ هذا النموذج فى طالب الجامعة الراكلى وهو يجلس فى استسلام يحسنى البيرة أمام تليفزيونه الملون فى منزله الوثير بالضواحي . فهؤلاء الذين يستاجرون متعهم بالتقسيط لا يحبون - مهما كانت الدوافع الثورية الكامنة فيهم - أن يفكروا فى التغيير الاجتماعى أو يصنعوا شيئا من أجله .

ما هو تأثير تصدير الأحلام على هؤلاء النذين لا يستطيعون الانفاس فيها ؟ منذ زمن قريب عبر (توماس واطسون) رئيس شركة آى.بى.ام من قلته قائلاً « إذا ازدهينا بثروتنا أمام هؤلاء الناس فسوف ندفعهم اما الى اليأس أو الحقد أو ثورة من نوع لم يشهده العالم من قبل » . وفى الخمسينات كان العاملون فى ميدان التنمية مهمومين « بثورة التوقعات المتصاعدة » . ووفق نظرية هذه الفترة فان فلاحى بيرو أو خطابى افريقيا عندما يرون « مطبخ الغد » فى فيلم من هوليوود أو فى برنامج تليفزيونى مستورد ، أو عندما يشاهدون هؤلاء الرافلين فى أشعة الشمس فى اعلانات شركات الطيران . . سوف تتصاعد لا توقعاتهم ودوافعهم للتحسن الذاتى فحسب بل سوف يتصاعد حسدهم أيضا . وإذا سبقت هذه التوقعات باستمرار التحسن فى مستوى معيشتهم فسوف تكون هنالك ثورات سياسية فى كل العالم المتخلف .

ان الشواهد الكمية عن تأثير الاعلان على نسبة الس ٤٠ ٪ الى ٦٠ ٪ الأقر من السكان فى العالم المتخلف شحيحة . فهؤلاء ليسوا بالنذين تستاجر شركات الاعلان لاستقصاء أحوالهم . والبحوث فى هذا الاتجاه قليلة ومعظمها انطباعية . ولكن ما لدينا يوحى بأنه لم يكن « الثورة الاتصالات » التى يتحدث عنها المديرون الدوليون الأثر الثورى الذى خاف منه البعض فى الخمسينات » وإنما الأثر العكسى . وتقول (اينجا نجلينا جارسيا) خبيرة « الاتصالات الاجتماعية » بجامعة فنزويلا المركزية ومستشارة شركتى الاعلان (والتر طومسون) « . مالك كان ايركسون) وغيرهما من الشركات الدولية : « انهم وأوضح نتائج بحوثها عن الاعلان هو أن الهامشين (أى القادرين بالكاد على أن يعيشوا) يفقدون احساسهم بالفروق الطبقيية . انهم بالتأكيد يعتقدون أن هنالك فقراء وأغنياء ، لكنهم جميعا متاح أمامهم نفس البيلع الاستهلاكية » . انهم جميعا يسمعون راديو الترانسسستور

ويشاهدون التلفزيون . ومسألة أن يكون لديهم المال لشراء هذه السلع هي مسألة حظ ، والحظوظ تتغير . ولقد قامت شركة (جونسون واكس) بعمل مسح لهؤلاء « الهامشين » في فنزويلا ووجدت رد فعل مشترك في كل هذه الاكواخ التي ليس بها ارضيات « ليس لدى ارضية لكى ادهنها بالشمع ، لكنى استطيع شراء الشمع اذا اردت » . وهكذا فان من النتائج الثانوية لحملات الاعلان هو اعطاء العائلات التي ليس لديها ضرورات الحياة احساسا زائفا بالانتماء الى الطبقة الوسطى .

لقد اذهل الأستاذة (جارسيا) - وهي تجرى بحثها - سيطرة رسالة الاعلان على الناس . فاجمل والشعارات التي تتكرر كل بضعة دقائق على الراديو والتلفزيون - خصوصا في المنازل التي ليس لديها وسائل اخرى للاتصال بالعالم الخارجى - تحول الى « اكليشيهات ذهنية » كما تسميها (جارسيا) فعندما تسأل (بضم التاء) عائلة في حي فقير عن اسم الشاي الذي تستعمله يكون رد الفعل العام هو استعادة - كلمة بكلمة - شعارات الشركة الجارية « لاني اريد شعرا جيلا . . . » او « لان جونسون تصنع الاجود . . . » الخ . ولما كان السوق الفنزويلي صغيرا تحاول الشركات باستمرار تنويع منتجاتها للوصول الى نفس الناس . فمُنذ اربع سنوات كان مسحوق الصابون (اجاكسى) هو مفتاح السعادة في غسل الاطباق . اما الآن فقد دخلنا في عصر الصابون السائل !

وتوضح الأستاذة (جارسيا) ان أحد النتائج الهامة لحملات الاعلان المستوردة هو ان « قيم أمريكا يعاد انتاجها في فنزويلا فيما يتعلق بالجنس والحب والسمعة والعرق . . الخ » . فاليوم في فنزويلا « تقيس ربة البيت سعادتها بما اذا كان لديها مبرد (ثلاجة) . . . بينما في الماضي كانت سعادة الزوجة تتمثل في وجود اطفال لديها وفي اعتمادها على زوجها ، بل وحتى في ان تكون لديها مشتريات وان كانت لا تتباهى بها » . وتنتهي الأستاذة (جارسيا) الى ان الاعلان يخلق تبعية نفسية . وشعور الانسان بالاحترام الذاتي انما يتحدد بما يشتريه . والواقع أن هؤلاء الناس يقولون « ان امنى - الامن العاطفى - يتوقف على ما استهلك » . ان للاعلان شعبيته في اوساط شديدي الفقر في أمريكا اللاتينية . وبينما ينزعج قليل من المثقفين والسياسيين الوطنيين من تأثير نشاط وكلاء الاعلان فان غالبية الناس يبدو وكأنهم يقبلون المنطق الذي تعطيه وكالات الاعلان لنشاطها . فالمعلن (بكس اللام) هو بمثابة الصديق الذي يخبرك عن الاشياء المدهشة في العالم التي لم تكن تعرف أصلا أنها موجودة .

ان لادبيولوجية السوق تأثير سياسى على الفقراء في هذا القرن مشابه لتأثير كنيسة الدولة في القرون الماضية . ولكن بينما كانت الكنيسة تهدىء بؤساء الأرض بوعود الجنة في حياة مقبلة . . تتبع وكالات الاعلان الدولية السلوان من خلال الاستهلاك الآن وعلى هذه الأرض . ومن خلال مضمون برامجها ورسالاتها الاعلانية اصبح للتلفزيون تأثير جمعى على الاقطار الفسيرة . والدراسات التى أجريت عن تأثير التلفزيون في بيرو تسمى توحى بأن الفقراء يحتضنون ثقافة التلفزيون لأنهم تقدم لهم فانتازيا جديدة تتبع لهم الهرب من الهيكل الطبقي الجامد في بلادهم . انهم لا أمل لديهم في التطلع الى وضع الطبقة الوسطى في بلادهم ، لكن المطابقة البدلية مع ممثلى المسلسل « مهمة بمستحيلة » لن يكلف شيئا . (وخلال العملية — كما يوضح وليم شرام — تراح القيم التقليدية كالدين والأدب وهذوء النفس لصالح القيم المستوردة من برامج التلفزيون المنتجة في الولايات المتحدة كمثمة النجاح ، ورعشة العنف ، وبهجة الاستهلاك) . ومنذ سنوات طويلة لاحظ العالم النفسى مظفر شريف عند تحليل برامج التلفزيون الأمريكى أن الوسائط الجماهيرية « باختيارها وتأكيداها على تيمات معينة على حساب أخرى تؤدي الى خلق وادامة مشاغل لأننا لا تهدد الأوضاع القائمة . فالقيم التى يؤكدتها التلفزيون لا تساهم في عملية التغيير الاجتماعى » .

ان المسوقين الدوليين ليسوا مقتنعين بأن هناك شيئا خاطئا في نشر متعة الاستهلاك في الاقطار الفقيرة . يقول (بينر دراكر) « ان غشاة المصنع أو المتجر في ليما أو بومباي تريد اصبع أحمر الشفاه . . وليس هناك سلعة أخرى تعطىها هذا القدر من القيمة الحقيقية في مقابل سنوات قليلة » . وحقيقة أنها تعانى على الأرجح من سوء التغذية وليس لديها مكان مقبول تعيش فيه لا تعنى أنها تنفق في سفه . وخبر الاعلان الدولى (ألبرت سترينز برج) يقول في مجلة (عصر الاعلان) بأن علينا أن نخلص أنفسنا من « الأفكار التقليدية عن الاحتياجات البدنية للرجل الفقير . فالمخزى النفسى لاتفاق ماله لشراء راديو ترانسستور قد يكون أكثر أهمية من الفائدة البدنية الناجمة عن انفاقه المال على المكولات الضرورية » أنها نظرية مثيرة خصوصا عندما تطبق على قطر مثل بيرو حيث يبدأ عدد غير قليل من الرضع حيثاتهم بمخ مصاب — وربما غير قابل للإصلاح — نتيجة سوء التغذية .

ان خلق واجابة رغبات مثل اصابع أحمر الشفاه وراديو الترانستور يبتلع ضرورات الحياة الأساسية تتراجع للخلف انما يديم البؤس الجماهيرى في الاقطار الفقيرة ويعتده . (في بعض قرى بيرو منا

يشير الشفقة أن تشاهد قطع حجارة مدهونة لتبدو وكأنها راديو ترانسستور . والفلاحون العاجزون لفقرهم عن شراء راديو حقيقي يحلون هذه الحجة دعماً لركزهم) . ان للشركات الدولية القدرة على ان تحدد ما يعطى وما لا يعطى « الاثباع النفسى » . وانه لامر مخادع ان نتحدث عن « مطالب المستهلك » عندما يكون هو ذاته معرضاً لتوجهات التكنولوجيا الحديثة فى التلاعب بالناس .

ما هى الآثار الاجتماعية البعيدة المدى للاعلان على اناس يكسبون اقل من ٢٠٠ دولار فى العام ؟ الفلاحين الذين يبحثون عن وجود لهم من خلال قطعة صغيرة من الأرض ، سكان الاحياء الفقيرة فى المدن الذين يعيشون على مهن شاذة وعلى كنس القمامة ، جيش الخدم ذوى الأجور المنخفضة ، عمال الحصاد ، وعمال المصانع الذين يستقبلون معظم ما يتعلمونه من خلال صور وشعارات الاعلان ؟ ان احدى الرسائل التى تبدو واضحة تماماً هى أن السعادة والانتعاش ولون البشرة الأبيض هى كلها أمور متصلة ببعضها البعض . وفى اقطار مثل المكسيك وفنزويلا حيث معظم السكان مازالوا يحلون آثاراً قوية من أصولهم الهندية نجد أن لوحات الاعلان التى تصف « الحياة الطيبة » المعروضة للبيع تصور دائماً رجالاً ونساء شقر الشعر ، زرق العيون ، وأمريكي المظهر . واحد نتائج هذا الاعلان عن أن « الأبيض هو الجميل » هو تدعيم مشاعر الانحطاط التى هى أساس العقلية الاستعمارية الراكدة سياسياً .

وفى المجتمعات التى حققت خطوات حقيقية فى اتجاه حل مشاكل البؤس الجماهيرى والبطالة واللامساواة تمثلت الاستراتيجية التنظيمية الأساسية فى تعبئة الجماهير عن طريق تشجيع مشاعر الانتعاش كائناً وأعضاء فى جماعة وطنية . لقد أنتبه الزوار المتتالون للصين وكوبا وتانزانيا وكوريا الشمالية الى الحماس الحقيقى للناس للمساهمة فى ما قيل لهم مراراً وتكراراً بأنها تجارب اجتماعية عظيمة . وفى هذه الاقطار يطلب (بضم الياء) باستمرار من الناس أن يؤمنوا بأنهم « شعب جديد » قادر بامكانياته وطاقاته على تحويل مجتمعاتهم بطرق لم تعرف فى تاريخ البشرية ، والنداء الأساسى المدعوم من قبل الدولة هو الاعتزاز الشخصى والوطنى . وعلى العكس فى المجتمعات التى تكون فيها وكالات الاعلان بمثابة وزارة الدعاية نجد النداء المعاكس هو الذى يصدر . والنتيجة هى تشجيع الاستخفاف بالثقافة المحلية والتبعية للثقافة الأجنبية . ويحكى المحلل النفسى (ميشيل ماكوبى) قصة زيارته لصانع فخار فى قرية مكسيكية يصنع أطباقاً مرسومة زائفة من النوع الذى تدفع فيه اسعار مرتفعة فى نيويورك . ومع ذلك — ولتكريم زائره — قدم الصانع له طعام الغداء على أطباق بلاستيك تباع فى محلات (وولورث) . ورسالة المعلن الدولى

الخفية في الاقطار الفقيرة هي بالدقة « لا انت ولا ما يمكن أن تخلقه يساوى شيئا ذا وزن . ولسوف نبيع لك حضارة » .

ان الشواهد تتجمع في السنوات الأخيرة بأن غذاء نسبة ٤٠٪ - ٦٠٪ الأقتر من سكان العالم يزداد سوءا بالفعل . وفي دراسة لمعهد بروكنز عن مشاكل التغذية الدولية يلاحظ (الان بيرج) انه بينما زاد انتاج لحم البقر في أمريكا الوسطى بشكل درامى خلال الستينيات فان استهلاك الفرد من اللحم في هذه البلدان قد زاد زيادة هامشية أو انخفض . وفي كوستاريكا ، وهي أشد الحالات تطرما ، زاد انتاج اللحم بين أوائل الستينيات وعام ١٩٧٠ بمقدار ٩٢٪ . ومع ذلك هبط استهلاك الفرد من اللحم بمقدار ٢٦٪ . والسبب كما يلاحظ (بيرج) هو أن اللحم لا يصب في البطون الأمريكية اللاتينية وانما في مطاعم الهامبرجر في الولايات المتحدة . وفي الهند حدث هبوط في انتاج واستهلاك اللبن لكل فرد ولما كان البيض يكلف ما بين ٤٠ ، ٧٠ سنت للخدمة فان هذه الأسعار تصبح مائعة لاستخدام البيض كمصدر للبروتين . (خلال عام ١٩٦٩ بلغ استهلاك الأمريكى المتوسط ٢١٤ بيضة بينما كان استهلاك الهندى المتوسط ٨ بيضات) . ان تدهور القوة الشرائية الحقيقية لفقراء العالم وتدفق القوى «الهامشية» الى المدن يعنى أن عددا أكبر من الناس يأكلون طعاما أسوأ من ذى قبل . (في الهند - يقول بيرج - لابد أن يكون للأسرة دخل من أربعة الى خمسة دولارات شهريا قبل أن تكون قادرة على تناول وجبة ملائمة . لكن أكثر من ٦٠٪ من السكان يكسبون أقل من ذلك) .

ان الآثار المهلكة لمشكلة الجوع في العالم واضحة . ففى البرازيل يمثل الأطفال دون سن الخامسة أقل من خمس السكان ، لكنهم مسئولون عن أربعة أخماس الوفيات . ووفق دراسة (بيرج) فان سوء التغذية هو السبب الأول في ٥٧٪ من حالات وفيات الأطفال من سنة الى أربع سنوات في كل أمريكا اللاتينية . ان المعدلات العالية لوفيات الرضع ذات صلة وثيقة بمعدلات المواليد المرتفعة التى تميز الاقطار الفقيرة (والعائلات الفقيرة في الدول الغنية) . فالتناس في هذه الاقطار ينجبون أطفالا أكثر بأمل أن يعيش بعضهم . ويقدر (بيرج) أن حوالى بليون فرد في العالم يعانون اليوم من آثار سوء التغذية ، وأن أكثر من ٣٠٠ مليون طفل يعانون من تأخر شديد في نمو أبدانهم بسبب أنهم لا يأكلون ما يكفيهم . ويقول خبير التغذية (مايرون وينيك) : « أكثر فأكثر تدعم الشواهد بأن سوء التغذية في الطفولة يؤثر بشكل دائم على عقول الأطفال الذين عانوا منه » . وحتى كل حالات سوء التغذية الأقل قسوة تسبب التبدل واللامبالاة التى يختار المراقبون الأجانب الاصطاء غالبا أن يسوها كسلا ، ففى الهند مثلا يقدر (بيرج) أن نقص فيتالامين ١ هو السبب فى العمى لأكثر من

بليون نسمة ، وأن تكلفة العناية بـ ٢٥ مليون اعمى طوال حياتهم بمعدل ٢٥ دولار في العام هي أكثر من بليون دولار .

وفي نهاية الامر ينبغي الحكم على ادعاء الشركات الدولية بأنها محركات للتنمية على ضوء أزمة الجوع في العالم . فالطعام للبقاء على قيد الحياة والمحافظة على القوة هو أكثر احتياجات الانسان ضرورة ، وسوء التغذية الشديد هو في آن واحد نتيجة للفقر وسبب له . فالطاقة واليقظة الذهنية والابداع ترتبط كلها بما يأكله الانسان . كتب جورج أورويل يوما : « اعتقد انه يمكن التذليل عقلا على أن التغير في الغذاء أكثر أهمية من تغير العروش بل وحتى التغير في الديانة » . لقد حدثت تغيرات مثيرة في الغذاء وفي توزيع الطعام حول العالم في زماننا ، ولقد لعبت الشركات الدولية دورا هاما في هذه التغيرات .

ان مشكلة الجوع — كما بدأ يفهم خبراء التغذية — لا تستجيب لأي حل فني بسيط . (ان « الثورات الخضراء » التي كثر الحديث عنها والتي زادت المحاصيل بشكل حرامى باستخدام هجائن جديدة ومخصبات وجارات ... قد فاقمت من سوء توزيع الدخل وسوء التغذية في مناطق عديدة من العالم لأنها قضت على الفلاحين « الهامشيين » الذين لم يكن في مقدورهم تبني التكنولوجيا الجديدة) . ان زيادة انتاج الغذاء لا تعنى بالضرورة طعاما أكثر للمفقر . والدارسون لمشكلة الجوع في العالم مثل العالم المكسيكي (كرافيو تو) يدركون الآن أن مشكلة الحصول على ضرورات التغذية الجيدة ينبغي أن تعالج كمشكلة بيئية ، بمعنى أن سوء التغذية هو ثمرة تفاعل دقيق بين مجموعة من الاختلالات الاجتماعية والاقتصادية والغذائية . لقد أصبح واضحا أنه يستحيل تحسين الغذاء دون تحسين توزيع الدخل والعمالة والأوضاع الصحية . ولهذا فان الأفكار التي راجت عن التنمية خلال الستينيات يعاد النظر فيها الآن على ضوء مكتشفات جديدة . مثلا كان يظن أن الأمهات في أمريكا اللاتينية يعطين أطفالهن الرضع ثريدا قليل البروتين بدلا من اللبن بسبب جهلهم . وبدا الحل الواضح عندئذ هو حملة من منزل الى منزل تدعو الى شرب لبن أكثر . لكن اتضح للدكتور (كرافيو تو) أن لدى نساء الهنود في ريف المكسيك فيها أفضل من هؤلاء الأطباء ذوى النوايا الحسنة الذين يقدمون لهم النصيحة . فالسبب في أن الأمهات لم يتحسنن لاعطاء أطفالهن لبنسا هو أن كثيرا من الأطفال كانوا يموتون من الاسهال . فالبروتينات مثل البيض واللبن . واللحم مرتع ممتاز لنمو البكتيريا ، بينما المواد قليلة البروتين مثل الثريد ليست أماكن ملائمة لنمو الجراثيم . وهكذا يستنتج (كرافيو تو) أن ثمن بقاء « الهامشيين » في مجتمع غير قادر أو غير راغب في تحسين الأحوال الصحية هو سوء التغذية .

وبينما يظل من المهم أن نفهم هذه العلاقات البيئية التي تساهم في مشكلة سوء التغذية ، فإن السبب الرئيسي للجوع يظل كما كان دائما : أكل أقل مما ينبغي . والسبب المعتاد في أن الناس يأكلون أقل مما ينبغي هو أنهم ليس لديهم ما يكفي من النقود . فالتدهور المطلق في استهلاك الملايين الذين يمثلون نسبة من ٤٠٪ إلى ٦٠٪ الأمقر في العالم هو نتيجة مباشرة لزيادة التركيز في توزيع الدخل . أن غذاء الطبقة الوسطى في أجزاء كثيرة من العالم يتحسن بشكل درامى . فالأجيال الجديدة من اليابانيين أطول قامة وأكبر وزنا من الأجيال السابقة ، أما الشرائح الدنيا فقد أصبح بقاؤها على قيد الحياة أكثر صعوبة .

ان (ماريا سوزا) أم — عمرها ثلاثون عام — لخمسة أطفال (بعد وفاة طفلين) وتعيش بدون ماء ساخن وبدون مجارى أو كهرباء في كوخ من الطين في شمال شرق البرازيل . وفي عام ١٩٧٢ أجرت صحيفة « وول ستريت جورنال » مقابلة صحفية معها ، وما قالتها : « ان الأحوال أسوأ اليوم مما كانت . فنحن الآن نحصل على بيضتين في الأسبوع ، ولا نستطيع شراء برتقال أو موز » . ان احصاءات البرازيل توضح ان منطقة شمال شرق البرازيل تنمو بمعدلات أسرع من معدل النمو الوطنى الهائل الذي متوسطه ٩.٨٪ سنويا في الفترة ١٩٦٨ — ١٩٧٢ . ومع ذلك يقول تقرير لوزارة الخارجية الأمريكية عن هذه المنطقة : « بالنسبة لهؤلاء العمال الذين يعملون كأملا أو بشكل جزئى من بين الثلاثين الأدنى أجرا من قوة العمل ... لم يزد الدخل الحقيقى في السنوات الخمس الأخيرة وربما انخفض » . وتلاحظ صحيفة « وول ستريت جورنال » أن المصانع التي اندفعت الى الظهور في المنطقة نتيجة حوافز ضريبية حكومية وعوامل أخرى تستخدم الآن حوالى ٩٠٠ ألف عامل . لكن حوالى ثلثي هؤلاء العمال يحصلون على أقل من ٣٠ دولار شهريا ، وهو الحد الأدنى الذى تعترف به احصاءات الحكومة لكى يبقى الانسان على قيد الحياة في المدن . وفي المزارع يعيش ٨٠٪ من العائلات على أقل من ٥٠ دولار في العام . ومعدل وفيلت الرضع هى ثمانية أمثال مثيلاتها في الولايات المتحدة . ووفقا لخبر تغذية يعمل في هذه المنطقة ويدعى (نلسن شيفز) فان « ٢٠٪ من أطفال الحزام الساحلى للمنطقة يعانون من سوء التغذية الى حد اتلاف أمخاخهم بطول الحياة . وأكثر من هذا ان ملايين في المنطقة يقعون فريسة أمراض منهكة تستنزف طاقاتهم وتؤدى الى الوفاة المبكرة » .

وعن واحد من هؤلاء — ماثويل جوزى ٣٧ سنة — يتحدث صحيفة وول ستريت جورنال (في تحقيقها السالف الذكر) فتقول انه بلغ من

الضعف بسبب الجوع حدا لم يعد قادرا معه على العمل في حقول قصب السكر حيث يمكن أن يكسب ٦٠ سنت يوميا ، وهو « يمشى حوالى ١٥ ميل في طريق دائرى الى (ريصيف) ثلاث مرات اسبوعيا للشحاذة حتى يعمل زوجته الحامل وأطفاله الثلاثة . أما أطفاله الخمسة فقد ماتوا » .

وينبغى القول ان الشركات الدولية قد عقدت مشكلة الجوع في العالم من ثلاثة نواحي . فاولا ساهمت هذه الشركات في تمركز الدخل وزيادة البطالة . وثانيا من خلال سيطرتها على مزيد من الاراضى الزراعية في الدول الفقيرة عقدت الادارة الراسمالية للزراعة مشكلة توزيع الغذاء . فالانسب تجاريا هو زراعة محاصيل عالية الربح للتصدير بدلا من زراعة قمح أو ذرة أو أرز لاعالة سكان محليين ليس لديهم قدرة على دفع الثمن . في كولومبيا مثلا نجد أن تخصيص هكتار لزراعة القطنفل يحقق ايرادا قدره مليون بيسوس في العام بينما تؤدي زراعة هكتار قمحا أو ذرة الى ايراد قدره ١٢٥٠٠ بيسوس . ونتيجة لذلك فإن على كولومبيا مثل معظم الأنطار الفقيرة في أمريكا اللاتينية أن تستخدم النقد الأجنبي الشحيح لاستيراد مواد غذائية أساسية . ان توجهات التنمية لدى الشركات الدولية تتمثل في زيادة انتاج مواد كمالية مثل الفواولة والزنايق التي يطلبها سوق المخذ الدولية . لكن النقود الناتجة لا تتدفق الى الفالبية الجائعة ، وهؤلاء الذين تعودوا أن يعيشوا على الخضروات والفواكه المحلية يجدون الآن اسعارها فوق طاقتهم . ويحذر الخبير الزراعى (رودولفو ستافنهاجن) من أن المكسيك على وشك أن تواجه أزمة غذاء حادة لأن الادارة الراسمالية للزراعة التي تسيطر على نصيب متزايد من الانتاج تتخذ من الدولارات — بدلا من البروتين والسعر الحرارى — مقياسا لما يجب أن يزرع ، وان ما يزرع من غذاء يصدر بشكل متزايد .

وأخيرا فإن سيطرة الشركات الدولية الايديولوجية من خلال الاعلان قد ساعدت على تغيير العادات الغذائية للفقراء بشكل سيئ . وابتداء من عام ١٩٦٦ بدأت شركات الغذاء الدولية بحونا عن أغذية بروتينية قليلة التكلفة مثل حبوب حنطة للأطفال والمشروبات الخفيفة وشبيه اللبن والحلوى والشوربات . الخ . وفى عام ١٩٦٨ ظهرت مجموعة من هذه المنتجات في السوق . لقد استجوب (بيرج) عددا من شركات الغذاء والدواء التي حاولت ادخال هذه المنتجات في الهند ووجد ان « صورة الشركة الدولية هي اهم عامل يؤثر على قرار الشركة في التدخل » . وبينما هناك « خط قوى من المسئولية الاجتماعية » يشد بعض المسئولين في هذه الشركات لهذا العمل الا أن حقيقة أن الدافع الأساسى للعمل هو تجميل صورة الشركة تعنى أن « مساهمة الشركات الدولية في التغذية

الوطنية هي على الأرجح رمزية » . لقد اعترفت الشركات التي تم استجوابها بأن منتجاتها الجديدة موجهة الى مستويات الدخل المتوسطة والأعلى . وقال لنا أحد مديري شركة بريطانية من هذه الشركات الدولية: « انها لحقيقة محزنة أن معظم منتجات التغذية التي تسوقها الشركات التجارية موجهة الى الجزء من المجتمع الأقل احتياجا لها » . وقال مدير آخر أنه « حتى لو حصلنا على مخلات هذه المنتجات مجانا فلان تكلفة التعبئة وحدها تجعلها فوق طاقة الغالبية التي هي في أشد الحاجة اليها » .

ويقول (دريك جيلف) - أحد خبراء التغذية المرموقين : « ان صناعة الغذاء في الاقطار النامية قد أصبحت كارثة ... علامة سلبية » . فهذه الشركات تستخدم حملة الاعلانات للاستفادة مما يسميه (برج) « الوعي الغذائي » . وتبين ابحاث (روي) في غرب البنجال ان العائلات الفقيرة تشتري تحت تأثير حملات الاعلان أطعمة اطفال من انتاج هذه الشركات بأسعار باهظة بينما يمكنهم أن يشتروا لبن الأبقار بأسعار أقل من ذلك كثيرا . لقد أغرتهم الاعلانات - بكل زائف - بأن الغذاء المثلب ذو قيمة غذائية استثنائية . وفي منطقة الكاريبي - كما يقول برج - تستخدم الشركات ممرضات للحصول على أسماء الامهات حديثات الولادة من المستشفيات ، وللذهاب الى بيوتهن لاعطائهن عينات مجانية ومواد اعلانية .

وفي دراساته من تغير العادات الغذائية في قرى المكسيك وجنـد (كرافيتو) أن السلمعتين التي يريدها الفلاحون ويشترونها بمجرد تعرضهم لرسالة الاعلان هي العيش الأبيض والمشروب الخفيف . وهكذا يحل العيش محل كعكة الذرة ، وربما كان في هذا بعض الكسب من ناحية البروتين والفيتامينات وأن كانت هناك خسارة من ناحية الكسليوم . لكن أهم أثر لهذا التغير في العادات الغذائية في القرى الفقيرة هي أن العادات الجديدة تستهلك نصيبا أكبر من الميزانية الغذائية للأسرة على ضعفها فالكوكاكولا مثلا هي من ناحية المثية الغذائية وسيلة لاستهلاك سكر مستورد بسعر عال . ان التامس يحبون طعمها هناك لكن شعبيتها تعود كما يوضح (البرت سترندز بيرج) الى حملات الاعلان لهذه الشركات الضخمة . وهو يقول بارتياح : « لقد كان معروفا منذ امد طويل في افقر مناطق المكسيك حيث تلعب المشروبات الخفيفة دورا وظيفيا في الغذاء .. ان الأنواع الدولية من المشروبات مثل الكوكا والبيبسي هي القائدة لا الأنواع المحلية . وبالمثل فان الصبي اللاجئ الفلسطيني ماسح الاحذية في بيروت يوفر بضغ قروش من أجل كوكاكولا حقيقية بسعر ضعف الكولا

المحلبة » . و انتنتيجة هو ما يسميه خبر التغذية (جيليف) « سوء تغذية لأسباب تجارية » . فليس من الشاذ الآن في المكسيك - كما يقول أطباء قرى الريف - أن تباع العائلة القليل من البيض والدجاج الذى تعهدهته لشراء كوكاكولا للوالد بينما الأطفال يذبلون لنقص البروتين .

ان الشركات الدولية تقول انها غير مسئولة اذا اراد اناس بدائيون اشباع اذواقهم على حساب اطفالهم وصحتهم ، وهى تقول انها كلما حاولت أن تباع غذاء لا تجد المشتري . لكن الحقيقة هى ان هذه الشركات تستثمر بغزارة فى حملات اعلان لبيع منتجات ذات قيمة هامشية غذائيا لأناس هامشين اقتصاديا . وكمثال على ما يسميه (بيرج) حملات « التعليم المعادى للتغذية » التى تقوم بها شركات الغذاء الدولية ظهور اعلان عن دقيق الذرة به صورة طفل قوى نشيط لاعطاء الانطباع الزائف بان هذا الغذاء التقليدى للملا بطون الفقراء هو بالفعل شئ جيد لهم . ويدعى (البرت ستريز برج) فى مجلة (عصر الاعلان) أن قرى العالم وقبائله « حريصة على أن تصبح مستهلكة » ، والمشكلة كما يقول هى « ايجاد منتجات يمكن تسعيرها فى حدود قدرتهم المالية ومع ذلك تكون قادرة على تغطية تكلفة الاعلان وتحقيق ربح مناسب » . لقد نجحت حملات الشركات الدولية فى زيادة استهلاك العيش الابيض والحلوى والمشروبات الخفيفة بين افقر الناس فى العالم ، وذلك باقناعهم أن المركز والملائمة والمذاق الطو أهم من التغذية .

لقد استخدمت الشركات الدولية روائعها الضخمة للسلطة - رأس المال المالى ، التكنولوجيا ، المهارات التنظيمية ، ووسائل الاتصال الجماهيرية - خلق مركز عالمى للتسويق حيث فقراء العالم مدعوون لشراء وجبات خفيفة باهظة الثمن ، ولخلق مصنع عالمى به اقل القليل من العمالة البشرية . ويتضح أن رؤية المديرين الدوليين لما يسمى بـ « العالم الواحد » هى فى الحقيقة رؤية لعالمين مختلفين ... اجدوها بصور الرخاء المتزايد لطبقة متوسطة دولية صغيرة العدد ، والاخر البؤس المتزايد لفالبية العائلة البشرية . فمتطلبات الربح ومتطلبات البقاء على قيد الحياة هى فى تناقض واضح .

فاروق منيب بين رحلة الابداع .. وعذاب الموت في الغربة

محمد صنفى

بين الكثير من الكتاب المصريين الذين تجاوزوا على جبهة العمل الثقافي مشنق استمرار رحلة التعبير الأمين عن حلم الشعب المصرى فى المعدل الاجتماعى والحرية منذ الخمسينات حتى اليوم .. كان الكاتب القصاص فاروق منيب ، الذى تحمل بشرف وأصالة قدرة الصمود وعدم الاستسلام لقسوة ظروف المعاناة الثقافية والحياتية ومطاحنة عذاب الموت فى الغربة ..

تعرفت بالفنان فاروق منيب ، الانسان الفلاح الطيب القلب ، الثابت الرأى ، الذى لم يعرف اليأس طريقا الى وجدانه فى صيف عام ١٩٥٤ .. وازدادت صداقتنا توطدا حين أصبح رفيقا لنا فى ندوة أدبية مغلقة كنا نعتدها مساء كل اربعاء ، نحن ستة من الكتاب والشعراء الشباب هم جيلى عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن ، ونجيب سرور ، وسيد جواد ، وبدر نشأت ..

كان مقر الندوة أحد مقاهى حى عابدين ، وكانت مقهى فقيرة غريبة الطابع ، تقع فى نهاية حارة ضيقة مسدودة ، تسهر حتى الصباح لا باب لها حتى تغلق ، يتردد عليها عدد من عمال النقش والبويات والمعمار ..

كنا نسمى هذه المقهى — مقهى الحرامية — اذ لا أحد يعرفها أو يتردد عليها من أصدقائنا المهتمين بالثقافة ، نقضى سهرتنا فيها نحن الستة فقط .. نقرأ لبعضنا انتاجنا من القصص والقصائد والمقالات ، نتناقش ونتشاجر ونتسامر حتى آخر الليل .

أتذكر جيدا عن تلك الفترة أن فاروق منيب كان قادما مثل أغلبنا الى القاهرة منذ نحو عامين من قرية انشاص بمحافظة الشرقية ، وهى قرية تقع بين إقطاعيات الأسرة المالكة التى كانت تكثر الأحاديث بعد قيام ثورة يوليو عن مآسى حياة فلاحيهها ..

كان فاروق منيب بقلمته الطويلة وبنائه الوثيق التركيب ، بصوته الجمهورى الواثق الموحى بالصدق والبساطة ، فلاحا خالصا فى ملابس ابناء المدينة .. غضوبا بالصدق لغير ما يراه حقيا ، يجمع بين أهابه كل ملايح وصفات والده الفلاح المزارع الذى لا يملك أرضا ، غير بضع فدادين ، تعد على أصابع اليد الواحدة ، والذى كثيرا ما حدثنا عن حيلاته وكناحه الباسل من أجل تعليم أخوته .. لكنه — فناروق — كان يؤمن أينا عبقا أنه صاحب حق فى أن يعيش كريما ، وتعيش معه الناس كرماء على غير ما رآهم فى القرية أيام طفولته وصباه .. كان يتحدث بيننا رافضا الواقع الذى نحياه ، آملا دائما أن يسير كل شيء الى أفضل .. وأنه رغم أحداث الثورة التى تتدافع أمواجهات وتيارات عواصفها فى وجوهنا .. فلابد علينا أن نقبض بعزيمة جسورة وصبورة على مجاديف قوارب أحلامنا وبسط العواصف ، نسيطر عليها باصرار .. حتى تصل بنا الى مرافئ تحقيق الحلم بالعدل الاجتماعى ، والطموح الى حريات أوسع فى التعبير وممارسة الوجود المشرف ..

*** فى تلك الفترة كان فاروق منيب ينشر قصصه فى مجلات روزاليوسف ، والثقافة الوطنية والآداب ، والعربى ، والإذاعة .. كما كان يختلف الى ندوة رابطة الادب الحديث كل ثلاثاء ، وندوة نجيب محفوظ فى كازينو أوبرا كل صباح جمعة .. بالإضافة الى لقاءاتنا اليومية ظهرا فى مقهى — القمر — أمام المحكمة المختلطة .. وهو اللقاء اليومى الذى كان يضم عادة الفنانين التشكيليين مصطفى حسين وحسن حاكم كما أصبح عضوا فى جمعية الأدباء ، وندى القصص ، ثم انضم بعد ذلك الى أسرة الصفحة الأدبية بجريدة المساء التى نشرت الكثير من قصصه وتحقيقاته الأدبية . حتى ظهرت له أول مجموعة قصصية باسم — الديك الأحمر — عام ١٩٥٦ تلك التى احتلت بها عدد من النقد والكتاب .

هكذا بدأ نجم فاروق منيب يصعد ، توالى نشر قصصه ، أصبح معروفا بين الكتاب والنقاد ، بدأت هموم أبداعه الفنى تغلو نفقاتها فى مناقشاته ، بدأ فى كتابة مسرحية لم يتيها باسم — التفتيش — وفى تلك الفترة تزوج بزميلته السيدة ثريا حمدي ، وترك كلية الحقوق بعد عامين دراسيين ، ليلتحق بكلية الآداب التى تخرج منها عام ١٩٥٨

كانت معالم حياته التعليمية والثقافية والاسرية قد تحددت أكثر ، وتبلورت أنكاره الأساسية مع ظروف وأحداث تلك الفترة ١٩٥٧ — ١٩٥٨ في الحلم بوجود تجمع للمثقفين المصريين الذين على شاكلته ، يدافع عن حقوقهم ، ينظم تواجدهم في الحياة الثقافية .

كان يردد كثيرا في تلك الفترة « ان تواجدى في أسرة تحرير المساء ، وانت في روز اليوسف ، وغريك ، وغيرى في جمعية الأدباء ونقابة الصحفيين لابد ان تجتمع دلالة فكرية لها ملامحها الخاصة ، لابد ان يكون له اثره الفعّال والايجابى .. ان تأثير المثقف المصرى قيمته في أنه هو الذى يكون الرأى العام بالمقالات والاحاديث والتحقيقات الصحفية .. بالخبر .. بالقصة .. بالقصيدة .. لأن تأثيرنا ان لم يشارك في التعبيرات السياسية والاجتماعية بشكل فعال ، فهو على الأقل سيفسر الحاضر ويرسم صورة موحية بالمستقبل ..

كان يتحدث كثيرا بهيمه وامانيه ، كان يشكو صداعا دائما يوجعه ، يؤرقه .. كان يشكو مرضا يسميه صمت المثقفين على ما يحدث ..

كان دائما يؤكد بان المثقف الذى لا قضية له يحيا ويعمل من اجلها هو مثقف سلبى لا منتقى ، يعتز به قارئه صفة ، ويرفضه صفة ، لأنه كاتب لا ينتمى إلا لاهوائه المتفيرة ومصالحه المتنوعة ، المتحركة الغايات ..

(عالم فاروق القصصى)

أُخِلل الفترة من عام ١٩٥٦ حتى ١٩٧٨ نشرت لفاروق منيب ست مجموعات قصصية هى الديك الأحمر ، وزائر الصبائح ، واحزان الربيع ، وآدم الصغير ، وعابروا سبيل ، وآدم الكبير .. وهى المجموعات التى تحدد أبرز معالم دنياه القصصية فنيا ، وما وراء رؤياه الإبداعية ، وموقفه من الفن والحياة ..

ذلك بالإضافة الى قصصه القليلة الأخرى التى نشرها خلال مرضه فى الغربة ببعض الصحف والمجلات المصرية والعربية ، أو أذيعت من القسم العربى بالاذاعة البريطانية ، ومقالاته ويومياته بجريدة الجمهورية .

أبرز ملامح هذا العالم القصصى كانت روعة اخلاصه الشديد المتفانى فى تصوير حيلة الريف والفلاح المصرى حيث نشأ فاروق فى قرينته بين أسرته ، ومارس احساسات الطفولة والصبا وبداية مرحلة الرجولة ..

القرية المصرية بكل تفاصيل عالمها ، الفلاح بأهاليه البسيطة ،
واقعه المادى وتراثه الانسانى الفلاح الأصيل بعذابات وجوده ،
بوداعته ، بحبه للأرض ، وسعاده بال محصول ، بعلاقات الناس هناك
بالزرع والضرع ، بالشجرة والثمرة والبقرة ، بالشادوف والنورج والشاة
والحمار ، حتى الكلاب والقطط والطيور تجدها أبطلا يفيض نهر الحياة
بهم في قريته مصطدين بالواقعة يؤثر فيهم ، يستجيبون له ويقاومونه ،
ويصور فاروق ذلك التأثير والتأثر الى قارئه فى بساطة وصدق وبراعة
منية .

فى حوار أبطله الذى يجريه سهلا بسيطا مغنعا بالصدق الواقعى ،
وفى عفوية غنية لها ايقاعها المتميز والمؤثر .

✽ فى العديد من قصص فاروق منيب تلتمع المعانى الانسانية
والأحداث والحوارات بينه وبين أبيه وأمه وزوجته وأولاده .. بين جيرانه
.. وعامة الناس من بسطاء الريف ، كما تتجارب العلاقات الانسانية
وتضطرم بين الموظف الصغير والعامل مستقطر خلال وصفه الدقيق
البارع عصر القيم الانسانية ، والمشاعر العذبة البسيطة والموحية بجليل
المعاني والتجارب .

✽ لكن الكثير من قصصه أيضا كانت تستخدم الطبيعة المصرية فى
الريف ، كإطار بارز موشى بالتفاصيل الدقيقة الجوهرية والذى فى عمقه
أحداث القصص .. كان وصفه للطبيعة المصرية فى الريف منفذا للتعبير عن
سخائها وكرم عطائها للفلاح المؤمن بها .. العاشق لها ، وعن الثقة فى
جهد الانسان المبذول فى العمل الشاق ، ومن قدرات ذلك الانسان الرائع ،
وصدق إيمانه بالحياة الحاضرة رغم قسوتها ، ثم عميق إيمانه الأزلئ مع ذلك
فى المستقبل .

✽ غير أن الأحداث الوطنية والقومية لا تفتقدها قصص فاروق منيب ،
فهى عادة ما تأتى كخلفية مؤثرة وموحية فى أحداث قصصه .

✽ فتورة يوليو ١٩٥٢ بما سبقها من واقع عاناه الشعب ،
وما أرهصت به من تعاضلات وصدامات وأحداث يرضى عنها ، أو يصارعها ،
أو يحلم بتغييرات فيها ، تلوح كأضواء المرايا العاكسة فى ثنايا الكثير من
قصصه .. كذلك القصص التى تناولت مباشرة أو إحياء أحداث عدوان
١٩٥٦ ، والقرارات الاشتراكية ، ونكسة حرب ١٩٦٧ .. وحرب
أكتوبر ١٩٧٣.

✽ حقيقة .. كان فاروق منيب من بين أكثرنا كتاب القصة القصيرة زملاء مرحلته المهومين بمصر حبا للحياة القرية ، وادراكا لفهم نفسيات أهلها ، ولذلك كان تعبيره عن القرية والفلاح المصرى ميلاده وملاعب طفولته ، حبه وزواجه ، ووفاته ، زراعته وتجارته ، حزنه وفرحه ، صور تفسوح منها الرائحة الحقيقية للريف المصرى وحياته .

كانت اهتماماته بهوم الناس فى قريته عامة وفى مجتمعه الخاص بين زملاء عمله وأصحتائه وقراءه تجد انعكاسها فى أطباق ذلك الحزن الرقيق والمؤثر ملحوظة بين ثنانيا قصصه ، كما هى واضحة فى عناوين الكثير منها ، مثل قصص « تأملات حزينة - الجرح والورده - لحظة تعب - سام - ايتسابة شاحبة - أحزان الربيع - قرنفل فى وادى الموت - أحلام ضائعة ...

ومع ذلك .. فروح فاروق الشامخة النبيلة ، التواقة المشوقة لمباحج الحياة وروعها .. هى كنهايات الكثير من قصصه أيضا ، ومصائر أبطاله ممن يعانون من ضراوة الواقع قوية حساسة رقيقة ، دؤوبة الصبر ، مصرّة على العدل ، تأبى عادة الا أن تهتل للحياة تفرح بها ، تتصارع معها ، تقاوم الاحباط ، وتستجيب للعاناة حتى تنتصر فى النهاية ، او تموت تاركة بذرة أمل خصب .. عابرة أبدا جسر الرجاء نحو آفاق الحلم بعالم عادل وسعيد ..

✽ ملمح هام آخر من عالم فاروق منيب القصاص .. هو كيف يحكى لك بكلمات جبلته البسيطة التركيب ، السهلة التعبير ، وببساطة انسانية مؤثرة وموحية .. لكنها فى بساطتها لا تقل فى عمقها الذى تؤثر به عن بساطة ذكاء القارئ اللامح ..

انه وهو يحكى لك عن عالم الأطفال يعطيك حزن الكبار ، كأنما الزمن والواقع المسأوى قد أشاخ تجارب أولئك الأطفال وهم لايزالون فى عمر الزهور ..

لكن الأروع من كل ذلك أن فاروق يحكى لك فى قصصه عن الأطفال ، وكأنك تجد نفسك وأنت تقرأ كأنما قد تحولت الى طفل كبير صديق له ، تعرفه ، وقادر مازال على ممارسة الدهشة والانبهار من عالمه الذى يصوره ، أو يحكى لك عنه ..

✽ حتى وهو يصور لك مأساة الرجل العجوز ، والمرأة الصبية العاشقة ، والجروح من ظلم قديم قاهر .. تتعذب أنت أيضا بأحزانهم

وأشواقهم .. فهو يعرض لك تلك الصور والأحداث ببساطة كأنها هو يحكى لك طرائف مآسى الكون وعجائبه غير المضمينة .. يجرك معنى المسألة ، وهو يربط على ظهرك .. يحتضن ذراعك بذراعه .. مبتسما .. تشدد وأنت تتألم معى .. هذه بضع من حياتنا التى لابد أن نقبلها ، نحياها ، ونحن نحاول أن نغيرها كما عاشها أبطال تلك القصص ..

عن المعاناة .. والفربة .. والنهاية ..

✽ ... وأغيب عن عالم فاروق منيب ورفاق رحلته الإبداعية فى عالم القصة أكثر من خمس سنوات لا القاه ، وإن كنت أتابعه فيها اسمعه على البعد البعيد عن نشاطه الإبداعى وحياته الخاصة ، أو يصل الى خلسة مقرعوا خلال رحلة منفاى معتقلا بالواحات حتى أعود القاه فى منتصف عام ١٩٦٤

أعود للقائه زميلا محررا معه فى « الجمهورية » يأخذنى نسهر ذات مساء سهرة طويلة على شاطئ النيل قرب منزله بالمعادى ..

فى غمرة وجد انسانى وثقافى راح يبشئ معى على شاطئ النيل صديقه الذى طالما باح له بكنون خواطره نحو ونحو ناسه ، يسألنى ويسألنى بالأسواق الفياضة عن تجربتى ، ثم يفيض خلال همومه وأحزان معاناته خلال تلك السنوات الماضية يهمس ويهذر يحكى .. ويحكى ...

« هكذا فى أول يوم من أيام عام ١٩٥٩ أنابجا يا عزيزى بمعزى عن رؤية الكثير من الوجوه .. لم تكونوا وحدكم .. كانت الفتيات السوداء تظلل السماء كلها حتى نزل المطر ... ثم هكذا نلتقى بعد كل ذلك فى ضوء القمر وستر الليل ، ومصر رغم ذلك رائحة بتحقيق حلم استقلالها الوطنى وقرارات التأميم ، والسد ، وسياسة عدم الانحياز ، والتصنيع والتعليم والأمل فى ثورة ثقافية ، والمسرح قد بدأ يزدهر وكتساب القصة تتواكب أعمالهم .. هل تتصور أننى أفكر فى كتابة مسرحية عن تفتيش الملك قرب قريتنا .. وهيا أين قصصك تنشرها فى مجموعة جديدة ، هاهو طبننا بمصر القوية تبدو تباشير أضوائه فى الأفق وإن بعدت رؤياه ، أكاد أبصرها رغم سدول استقرار الليل .. ومع ذلك أشعر أننى منفى داخل ذاتى بمواقع وأفراح غامضة ، لا يستطيع قلمى أن ييوح بكل نجواه كما أريد على الورق مطبوعا منشورا لكر الناس .. المجموعات التى قدمتها لك ليست هى كل إمكانياتى فى العطاء ..

✽ وأحاديثنا معاً بعد ذلك شتى تتواكب ، حتى يبدأ بعد شهور يشكو لى من ألم مرض الكلى الذى بدأ ينغص عليه لياليه ويعالجه دون

جدوى ، موزع المشاعر بين القلق والامل ، ومشاكل العلاج ومجموعته الجديدة « أحزان الربيع » تنشر ويحتفى بها النقاد ، لتتوالى بعد ذلك قصصه ويوميته بالجمهورية ، ويلعب أكثر اسمه ، تتوطد علاقاته الحميمة بكتاب القصة في مصر والعالم العربي ، يفيض حساسه ، ومؤازرته لى تسعدنى وهو يتحمس لباب « نادى أدباء الأقاليم » الذى اشرف عليه فى جريدة الجمهورية ، يسافر معى مشاركا فى عدة ندوات ولقاءات بالأدباء والشعراء فى مدن محافظات مصر النائية ، سعيدا بالسفر مشتاقا اليه بروح فدائية دون أن يشكو آلام المرض التى بدأت تزداد عليه وتبدوا علاماتها على بشرته رغم صعوبات السفر وغمرات اللقضاء بالأدباء الشبان والعودة بعد منتصف الليل بوسائل مريحة ومتعبة ، حتى يتأكد له تشخيص الأدباء بمرض الكلى وخطورته ، وأنه لابد له من السفر للعلاج بالخارج مع صعوبات تنفيذ ذلك ..

✽ هكذا يدخل فاروق دوامة معاناة المرض وآلامه الجسدية والنفسية ، ومعامل التحاليل ، والعيينات الطبية ، وصورة الكلى من خلف وصورة الكلى من الجانب ، حتى يدخل المستشفى العسكرى بالمعادى وأزوره مرات لاتعذب كل مرة بلقائه وهو موجوع مشدود الى أنابيب تغيير الدم .. تروعنى آثار غرس الإبر الزرقاء والدامية فى فراجه ، وقراءة تقارير الأطباء ، وروشتات العلاج وأحاديث الزوار ، بما تعكسه على نفسه الشغافة من قلق نفسى ، مع أصراره على الاستمرار رغم ذلك فى مواصلة الكتابة ليوميته بالجمهورية ، وأحاديث الأمل العريضة فى المستقبل بعد الشفاء لازالت على شفتيه ..

الشفاء .. والامل .. والصبر على المعاناة ورحلة طويلة مضنية مع إجراءات الروتين من أجل العلاج بالكلى الصناعية فى لندن على حساب الدولة ..

ذلك كان هو الامل الوحيد لأمه وأمانته ..

تجربة مواجهة الموت فى كل لحظة ، والتهديد بخطر عجزه عن السفر ثم السفر والمعاناة فى لندن حيث عدد الأصدقاء يقل .. تصبح العلاقات الحميمة كلمات على ورق الرسائل .. يالها من تجربة تعجز حروف الكلمات مهما أوتيت من قدرة على التعبير عنها .. التجربة التى غالباً ما ترمى بمن تقدر عليه فى جب مظلم من الاكتئاب واليأس وتفضيل راحة الموت على عذابها وقتلها ..

ولكن فاروق منيب بقلبه الكبير العابر بالصبر والقدرة المذهلة على التحمل يستطيع أن يواجه مأساة قطع تكاليف العلاج عنه مرات .. لولا بسالة وقوف زوجته الوفية وأسرته وبعض أصدقائه الى جواره ..

مستمعينا فاروق في صبره بقلبه يظل يواصل الكتابة بنسرح طفولى رغم قسوة آلامه وهو يظل يواصل العلاج في شقته بالحدى ضواحي لندن شهرا وراء شهر ، يقوم صباحا يدخل الخيمة الطبية المقابلة في فناء المنزل، لى يعهد الى جهاز فيها يسحب دمه وينقيه ، ثم يعيده الى شرايين جسده المنهك ..

يفعل ذلك يكرره ثلاث مرات كل اسبوع منتظرا مع الصبر الاليم دوره للحصول على كلية بشرية بديلة ، حتى ينالها بعد شهور عذاب اليم ودائم ، في جو عزلة مفروضة ، حتى يحصل أخيرا على الكلية البشرية ، وتجري له عملية زرعها في مستشفى « رويال » بلندن .. لكن مضاعفات العملية تؤدي الى تقليل مناعته الجنسية ضد أمراض أخرى أخذت تتوأكب على تعذيب جسده المنهك .. فيصاب بعدة أمراض تقارب بتقارب رحلته المضنية الدامية الى شاطئ غردوس النهاية.. بعد احد عشر عاما من عذاب الغربة ، ومنفى المرض ، وآلام الأشواق للأمل ..

— المرفأ الأخير —

وصل قارب رحلة العذاب بفاروق الى مرفأ النهاية .. لماذا كان يتوج حياته العاصنة وأخذناه منه من رسائله لأصدقائه المناضلين والأدباء .. ١٤

رسائله التي لو جمعت لسجلت سفرا رائعا يحكى لنا عن الدعوة للصبود ، والصبر على المعاناة ، وحب تراب مصر وأهلها ..

ان أروع رسالة تركها فاروق منيب .. رسالة لم يكتبها بقلبه ، وانما كتبها بلصحه الذى عانى ، ودمه الذى غيره آلاف المرات في شرايين جسده ..

تلك الرسالة هى وصيته لزوجته وولديه في آخر ساعات عمره « .. أريد أن يخفن جثمانى هنا في لندن » ..

لماذا اختار فاروق منيب هذا الاختيار الغريب .. وهو المقيم بحب مصر وأهلها .. ١٤

ذلك سر الرسالة التي أراد أن يظل جسده يرسلها من مثواه هناك البنا في القاهرة ، كلها تفكرناه في ذكره ، أو في أى مناسبة .. رسالة

أنه عاش مقاوما ، طيبا ، محبا للجميع .. لا يطلب شيئا بشكوى ..
دون أن يضعف ، أو يغضب أسى لمعاناته ، أو يكتب سطرًا يعبر من
خلاله عن ضيق أو عتاب ..

✽ بل لقد أهدانا فاروق في آخر أيامه وهو يتقلب على جمر المعاناة
رائعته التي ظل يكتبها شهورا — رواية أيام الأمل — التي أودع فيها
كل أسرار آلامه التي كتبها عن أقرب المقربين إليه .. وهى الرواية التي
تحبس لنشرها الفنان حسن فؤاد في مجلة صباح الخير ، والتي تصور
عمق وصدق مشاعره في المرحلة الأولى من محنته منذ اكتشاف المرض
القاتل .. حتى صدور القرار بسفره وعذاب مفادرتة وطنه بأحاساس
أنه قد لا يعود ...

✽ خاتمة أخيرة

✽ سوف أظل أقول ... لا

في آخر قصة قصيرة كتبها فاروق منيب ونشرت بجريدة المساء بعد
وفاته يوم ٢٦ سبتمبر سنة ١٩٨٣ بأسبوع تحت اسم — آه .. يازمن —
يتحدث فاروق بين سطورها الدامية وكأنه يرثى نفسه .. أو يسجل
آخر متولاته .. يقول :

» .. مرت أمامي أعوام القهر التي تريد أن تحنى قامات الرجال
الشجعان ، كما مرت الأيام التي تصنع الإرادة والصبر والذكاء ..

هذه الحروف هى سبب سعادتي وثمقائي ، حروف الكلمات التي
منها كلمة واحدة يمكن أن تودي بالإنسان الى جبل المشنقة .. حيث عادة
يبدأ الكتاب بكلمة نعم .. ولكنى بدأت بكلمة لا ... وسوف أظل أقول
لا .. وأنا أعمل ..

.....

وآه .. يا زمن .. بوتقة الحزن تكبر وأنا أريد أن انام لأصحو فأكتب
.. واكتب ..

شعرت بذراعى الأيسر يؤلمنى .. فى الصباح كنت خائفا ومذعورا ،
قبيلات الأبر في النزاع لم يعد لها مكان .. ألف قبلة وقبلة .. وكل قبلة

بمخاطرة والم جديد .. جلد الشريان كله يلتهب باللون الأحمر الداكن ..
أصبح ذراعى كالعقد اللولى الأبيض ، يريد أن يحافظ على زمردة الحياة ..

كنت أحلم بأن ألف بلاد العالم ، أحمل غطائى فوق كتفى ، أنام فى
أى مكان ، وأشرب من أى مياه ، وأكل من خيرات الله على وجه الأرض ..
الآن طويت الأرض ، حقيقت بعيدا بعيدا بعد أن كذبت على نفسى حتى
أشعر بالأمان ..

وآه .. يازمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا واطير طائرا أبيض
بجناحين خفيضين عابرا القارات والمحيطات والجبال والصحراء حتى
أحط فى موطنى الأصلى ، وطنى .. منزلى .. بين أخوتى .. وهالئذا
أحس بضيق فى صدرى .. أنفاسى تختنق من ندرة الهواء المنعش ..

تطلعت الى سقف الغرفة فاذا به يضيء بحروف حمراء قانية ..
آه .. يا زمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا .. لأكتب لزملائى ..
لأصدقائى .. وللأهل قريتى .. أقول لهم ..

ثم تنتهى القصة

لكى مزاروق منيب سبظل حيا .. بموقفه من الحياة والفن .. بحلمه
بالمعدل .. بكتاباته الصادقة .. الأمانة ..

ولن ننساه ...

دليل المصطلحات الأدبية

اعداد : أحمد الخميسي

شعر (Lyricos) ليريكا :

أصل المصطلح من الكلمة اليونانية (Lyricos) أى ما يجرى غناؤه بمصاحبة العزف على القيثارة . والكلمة نفسها مشتقة من كلمة (Lyra) أى القيثارة . ولزمن طويل دل المصطلح على الشعر الغنائى بالمعنى المباشر للغنائية : أى الشعر الذى يقوم الانسان بفنائه بمصاحبة الموسيقى . والسبب فى ذلك هو نشأة الشعر المتشابكة مع الموسيقى والرقص ، ويؤكد « أرنولد هاوزر » طابع النشأة تلك : « الشعر الاغريقى فى أول عهوده ، شأنه شأن الشعر عند كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية ، كان يتألف من صيغ سحرية ، وأتوال تنبؤية ، وصلوات وتعاويذ ، وانشيد للحرب والعمل . وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا ، فمن الممكن تسميتها بالشعر « الشعائرى » للجواهر » . ويقول هاوزر أنه بالانتقال الحاسم من التنظيم الشعائرى البدائى الى الملكية الإقطاعية ، اختفت الوظيفة الشعائرية للشعر ، وفقد طابعه الغنائى ، وأخذ « التغميم والتلاوة يحل محل القيثارة والغناء » (١) . وإذا بتراجع القيثارة والغناء ، وتزايد التركيز على العروض ، استقل الشعر ، بالمفهوم الذى نقصده اليوم : الشعر أحد الأجناس الأدبية الثلاثة (الشعر ، الفن الروائى السردى ، الدراما) ، وأضحى المصطلح (Lyricos) صائفا لمفهوم الشعر المجرد ، باعتباره جنسا أدبيا .

ومع ذلك ، يلاحظ الكثيرون أن كلمة شعر فى أغلب اللغات الأوروبية مأخوذة عن (poietike) ، لا من (Lyricos) ، أيضا فان كلمة شاعر مأخوذة عن (poietike) ، لا من (Lyrik) . والسبب فى ذلك أن أرسطو أطلق على كتابه « فى الشعر » كلمة (poietike) ، لا (Lyricos) . لأن الشعر بالمفهوم الأرسطى لم يكن يعنى الشعر كما نعرفه أو نفهمه اليوم . فالشعر عنده كان يعنى ويشتمل على : الرقص ، والكلام المنظوم ، والموسيقى . والشعر عنده هو صناعة اللغة ، منفردة ، أو فى اشتباكها مع غيرها من العناصر (الرقص أو الموسيقى) . والشعر عنده هو الخلق المبدع ، والشاعر (أو الصانع) هو الخالق المبدع . ويؤكد أرسطو ذلك حين

(١) الفن والمجتمع عبر التاريخ . أرنولد هاوزر . ترجمة د. فؤاد زكريا . دار الكتاب العربى . القاهرة ١٩٦٧ . الجزء الاول .

يقول : « ومن الصنائع ما يستعمل جميع الوسائط التي ذكرنا : أعنى الوزن والغناء والعروض ، كالشعر الديرمي والنومي » (١) . و (Lyricos) عنده هي الشعر الذي تجتمع له عناصر الوزن واللفظ والنغم ، تميزا له عن شعر المديح ، وشعر الملاحم . في التطور اللاحق فرغ مصطلح (Lyricos) الا من الشعر المجرد ، وان ظلت كلمة شاعر (بالمعنى العام) مأخوذة من (poietike) بالمعنى العام للشعر ، اى الخلق . فبما بعد ، استقر مصطلح (poietike) بالمعنى العام الذي قصده أرسطو ، ولم يعمد يعنى في عصرنا الا ذلك القسم من نظرية الأدب الذى يدرس نظم الأدب والقوانين التاريخية التى شكلته .

وقد عرف أرسطو الشعر عامة بأنه : « اقرب الى الفلسفة ، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات » .

الشعر (Lyricos) أحد الأجناس الأدبية الثلاثة . ويقول أرسطو أن المحاكاة تقع « أما بأن يتقمص الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس (وهنا نواجه الأدب الروائى السردى ، حين يرسم الكاتب الإنسان في تفاعله مع الآخرين وفي غيرة تيار الحياة) وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون » (وهنا نواجه الدراما ، باعتبارها محاكاة للفعل بالفعل) ، « وأما بأن يظل هو هو لا يتقمص (أى أن يعبر عن ذاته ، فيكون الشعر) .. » (٢) .

وعرف هيجل موضوع التعبير في جنس الشعر بأنه : الحياة المعنوية للإنسان ، وعالمه الفكرى ، والشعورى . وقد فسر بيلينسكى ، وتشيرناشيفسكى ، ودوبرولوبوف مغزى المعاناة الإنسانية (صميم الشعر) ، فقالوا أنه من خلال هذه المعاناة تنعكس وتكشف القوانين التى تحكم حركة الحياة والواقع ، التى تحيط بالشاعر فتحدد له طابع عالمه الباطنى .

وللتعبير عن العالم الداخلى للإنسان ، يتوخى الشعر طريق « الصورة الفنية » ، الصورة التى تجمع في لوحة واحدة بين تفرد الحالة ، وعمومها وتكرارها ، الصورة التى تستخلص العام مما هو خاص . أن التعبير عن الحالات المتفردة للإنسان هو الفاصل بين الشعر والدراما والأدب السردى الروائى ، وبفضله يكتسب الشعر ملامحه التى تميزه عن الأجناس الأخرى . وهنا لابد من ملاحظة أن كل حالة متفردة هي من العالم الداخلى للإنسان ، وليس كل العالم الداخلى حالات متفردة يصبح الشاعر فيها : « هو هو لا يتغير » .

ولكى يصل الشاعر الى التعبير عن ثراء وتعدد حالات المعاناة الإنسانية ، لابد له من التماس إمكانيات التعبير في نسق اللغة الإنسانية

(١) كتاب أرسطوطاليس « في الشعر » ترجمة وتحقيق د. شكوى محمد عياد . دار الكتاب

العربى . القاهرة ١٩٦٧

(٢) أرسطوطاليس : المرجع السابق .

الداخلية ، لينقل لنا « ذاتية » الحالة ، وما تضطرب به النفس من انفعالات ومشاعر . ولذلك يسعى الشاعر الى أكثر الأشكال اللغوية تعبيرية ، الأشكال التي تنحه القسرة على التقاط وصياغة ما تمور به النفس في لغة مشحونة ، وكفاء جماليا . ولا شك أن أولوية الانفعال والمعاناة في الشعر ، تبدو وكأنها تدفع الى الدرجة الثانية : المواقف الحياتية ، والسلوك ، والحركة . وللشعر لغته الفنية الخاصة ، القائمة على نظام لغوي يعتمد الأوزان المحددة أساسا له ، أوزان تقوم على تتابع معين للحروف الساكنة والحروف المتحركة . من ناحية أخرى تنعدم في الشعر الحوادث التي تتسطور ، والشخصية الفنية التي تبني أمانا بحيث نرى حركتها وبلوغها النهائية ، ووصف السلوك الانساني ، أي كل ما يشغل عادة مكانة واضحة في النثر . ويحدث أن يلتبس الشاعر — بالشعر — وصف حادثة تتطور ، فيرسم لنا السلوك الانساني ، ويبين الشخصيات الفنية ، فيؤلف لنا : رواية شعرية (انظر « ياسين وبهية » تأليف نجيب سرور ، وذلك قبل مسرحتها) .

في بعض الحالات الاستثنائية وهي حالات نادرة نجد أنفسنا أزاء « قصائد منثورة » مثلما هو الحال عند شارل بودلير "Poemes en prose" وعند تورجينييف .

في المجتمع الاشتراكي ، يكتسب الشعر (Lyrics) أكثر فأكثر ، طابعا موضوعيا . ويتضح ذلك عند مايكوفسكي على سبيل المثال ، حيث «الأنثى» (ذات الشاعر) تطابق « نحن » (مجموع الشعب) .

وخلافا للأنواع المتفرعة عن جنس الأدب الروائي السردى ، فسان الأنواع المتفرعة عن جنس الشعر لا تتصف بالفروق الدقيقة فيما بينها . وتحدد الأنواع الشعرية في الأغلب الأعم تبعا للمحتوى المعين ، الذي يعكس جيشان النفس الانسانية . وهكذا ، نعرف نوعا من الشعر بأنه « الشعر السياسي » ، ونوعا آخر بأنه « الشعر الفلسفى » ، أو « شعر الحب » (العاطفى) . والأنواع الشائعة التي استقر عليها الشعر هي : شعر الهجاء ، المديح ، الرثاء ، الأغاني ، الاناشيد ، الشعر العاطفى ، شعر الطبيعة ، شعر الأعراس ، الشعر الحواري ، شعر المناسبات ، الى آخره . وتمتد هذه الأنواع بأصولها الى الشعر الاغريقى القديم ، وقد بدأ واضحا — من بدايات القرن التاسع عشر — أن حدود تلك الأنواع تضيق على ما يطرحه تطور المجتمعات على الشعر من مضامين مختلفة .

اقرا في العدد القادم

❖ الهولوكوست قصيدة : عبد اللطيف اللعبي

❖ اساليب العرض الفني في رواية
« خريف البطريق » للكاتب
الكولومبي « جابريل جارسيا ماركيز »
حسين عيد

❖ قراءة ادبية واجتماعية للنص
ام نظرية علمية لفهم الأدب
تيرى ايجلتون
ترجمة وتقديم : منى أنيس

❖ « هنري ميشو » شاعر الفوضى الجميلة اعداد : احمد اسماعيل

❖ ادب المقاومة تأليف : غالى شكرى
عرض : صلاح السروى

❖ ثقافة التلفزيون بعد مسلسلاته مصباح قطب

❖ واعمال : وجيه عبد الهادى
طلعت فهمى ٠٠٠ وآخرين

مطبعة اخوان مورافتي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الإلهام



محنة التعليم

في مصر

د. سعيد اسماعيل على

١٠ سيناير ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب

ما حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

لا هم بسلا جعلا • مودة النقاش • محمد الخوري • والي • والي
• محمد النظم • والي • والي • والي • والي • والي • والي • والي
• والي • والي • والي • والي • والي • والي • والي • والي
• والي • والي • والي • والي • والي • والي • والي • والي

ادب وثقافة

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التقدم الوطني التقديى الموحد

العدد العاشر

السنة الثانية

يناير ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشار التحرير

بهاجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

مالك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التقدم الوطني التقديى الموحد - ١ شارع كليم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

بمديرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- ❖ افتتاحية : لا نجد شيئا جميلا
- ❖ شعر : الهولوكوست
- ❖ خطاب فوق الهضبة العربية
- ❖ أبو القاسم الشابي ناقدًا
- ❖ قصة قصيرة : تراجيديا ٧٧
- ❖ شعر الموت يدمم حلم البرتقال
- ❖ قصة قصيرة : الاوراق الرسية
- ❖ اصابع السيطرة الصهيونية على السينما العالمية
- ❖ قصة قصيرة : الزوجية
- ❖ شعر : البكاء على جذع نخلة
- ❖ ثلاثة شعراء في المدينة
- ❖ قصة قصيرة : موت يمامة
- ❖ فريدة النقاش ٤
- ❖ عبد اللطيف العبي ٩
- ❖ محمد الحمار - تونس ٢٥
- ❖ حسين عبد المليم ٣٩
- ❖ جيلي عبد الرحمن ٤٧
- ❖ فخرى لبيب ٤٩
- ❖ امير العمري ٥٣
- ❖ حسين احمد امين ٦٦
- ❖ علي الفزاع - الاردن ٧٠
- ❖ احمد اسماعيل ٧٣
- ❖ سعد الدين حسن ٨٧

٨٨ عبد الستار سليم

٩١ عبد الكريم برشيد - المغرب

١٠٦ حسن جلال السيد

١٠٩ منير فوزي - النينا

١٢١ د. عبد العظيم أنيس

١٢٧ إجراء : سليمان الحكيم

تأليف : شالي شكري

١٣٤ عرض : صلاح السروي

تسمى ايجانتسون

١٣٧ ترجمة وتقديم : منى أنيس

١٥١ د. حامد أبو أحمد

١٥٧ أحمد مختار

* شمر : من يزرع المحار في
المدن الساحلية

* مسرح السيد حافظ بين
التجريب والتأسيس

* قصة قصيرة : الدفء

* مغامرة التحريض ولغة المباشرة
في «أنا سلطان قانون الوجود»

* «محمد المخزنجي» بين القص
والفناء

* حوارات : حوار مع الروائي
السوري «حنانيه»

* المكتبة العربية : ادب المقاومة

* المكتبة الأجنبية : قراءة أدبية
 واجتماعية للنص أم نظرية
 علمية لفهم الادب

* مسرحية «الوزير العاشق»
بين مسخ التاريخ والاستقطاب
السبيلذج

* باليه موسكو الكلاسيكي
من رفيع وأقبال جباهيري

افتتاحية

لا نجد شيئاً جميلاً ..

فريدة النقاش

قال شاعر شباب .. فى رسالة لجلتينا « انا حزين جدا اذ لا اجد فى هذا العالم شيئاً جميلاً .. وكلما بدأت الكتابة فاض حزنى على الورق فلا اواصل .. وهكذا ليس لبدى شىء كامل ارسله لكم ، فما يجدوى الحزن اذا كان لن يغير شيئاً » .

انصحت الرسالة عن احزان كثيرة تتجاوز حدود العالم الصغير لكتبتها ، ولمست ذلك العصب الحر فى صلب العملية الابداعية لهؤلاء الذين يطمحون بكل قوة للتعبير عن تعالية الانسان وقدراته غير المحدودة على تغيير هذا الواقع البائس المغلف بالقبح والظلام الكثيف ، تلك القدرات التى تلوح فى هذا الظلام محدودة ان لم تكن معدومة . وهم : لا يجدون اذن شيئاً جميلاً .. فهل يكذبون ، ويفرقوننا ويفرقون معنا فى التفاضل الساذج ؟

ام يتحول الادب الى مريثة واحدة تثير اعبق الاحزان وتتلقى مع طموح المبدعين لى يلعبوا دوراً فعالاً بادواتهم فى حياة الشعب ولنسا ان نساءل كيف يستخلصون حقاً جمالاً ما .. اى جمال .. من تراحم الناس على الحافلات والطواير البائسة . ومن خوضهم فى مياه المجارى والقذارة ، واستعدادهم فى علاقات السوق حيث الفلوس وحدها سيد لا يبارى ، واستنزاف طاقتهم الجسدية والروحية فى عالم الانفتاح الوحشى دون رغبة ، كيف ؟

وحيث يضرب هذا القبح فى حياة الناس حتى اعماق الريف والاحياء الشعبية ، وهم يتعلقون بالثلث الاعلى الاستهلاكى الذى

تصدره لهم الشركات العالمية العملاقة والوسطاء المحليون ، بل وتحسن خلق احتياج داخلي غنيف للاستهلاك عبر وسائل الاعلام الضخمة التي تتسلط على وعى الجماهير بقدرتها الجبارة وإعلاناتها المثيرة ، وحين يصطدم هذا الاحتياج بانعدام القدرة تنثبأ صور الاحباط والفوضى في الحياة الشعبية ، ويتضاعف اللهاث المحموم لاجل الامساك بهذا الحلم الاستهلاكي المزوق الجبيل بينما لا يتوفر الصدد الأدنى من إمكانات الحياة لقطاعات كبيرة من الجماهير ... فتصبح الفهولة والفش والانانية المفرطة والانسلخ من الآخرين والاندفاع الى الاعمال الهالامية المربحة لا المنتجة - تصبح سمات مميزة يسهل التقاطها حيث يضعف الانسان غريزيا مرتين في زحام واقعه ، مرة حين يعجز عن اشباع حاجته بما تنتجه يداه ، ومرة خائري حين ينفصل قسرا عن انسانيته من اللهاث المحموم من اجل الحصول على هذا الذي تنتجه يده .

في احدى مسرحيات « زياد الرحبلاي » التي كتبها وأخرجها أثناء احتدام الحرب الاهلية اللبنانية وقف عامل البناء الضخم وحيدا أمام بناية شاهقة وأخذ يتحدث اليها وكأن قد نزح من القرية بحثا من مهمل في بيروت ..

« اكرك يا بيروت .. بنيت فيك كل هذه المآثر وعجزت عن ان اجد مأوى لى .. فيك كل هذه الثياب الجميلة ولا ثوب واحد يمكنني ان ائتريه لزوجتي .. اكرك يا بيروت » ثم اخذ يغنى موالا حزينا .. كذلك ابتلات الاغنيات الثورية لكل الفنانين الجدد من لبنان وفلسطين .. من العراق والبحرين ومصر بمثل هذه المواويل كما غاضت الاشعار بالشجن .

يملأ النشيد الخزين نعم ... ولا يكتمل احيلانا كما تقول رسالة الشاعر .. حين لا يجد الشيء الجميل الذي يمكن أن ينقذه بقوة فورائه من أسر هذا النشيد .

وهو ما يغرى بالتوقع والابتعاد عن الواقع بل والقطيعة معه ، ثم البحث عن الجبال في داخل الانسان حيث قد يكون مقبأ في مكان ما بعيدا عن ذلك القبح كله ، وحيث لا يدخل هذا الجبال النقي المخبوء في تشكيل أى من علاقات السوق والبسيع والشراء المحومة والسائدة اذ يستحيل ان تكتسب طابعاً انسانيا لانها تستند الى الانقسام بين الذين يملكون والذين لا يملكون ، وحيث الانسان نفسه سلعة خاضعة للعرض والطلب في سوق العمل ، ولعل الذين يبحثون

عن مسور حية وصارخة لهذه الحقيقة ان يجدوها على مداخل القرى
حيث تنشأ طواير من نوع جديد يصطف فيها الفلاحون الشباب
وأحيانا الشيوخ حالمين ادواتهم القديمة وجوازات سفرهم وقد
اداروا ظهورهم للقصرية في انتظار ان تقع ميون حاملى عقود العمل
في الخليج عليهم للسفر الى بلاد النفط .

نعم ... لا نجد شيئا جميلا ... ومع ذلك ...

ورغم هذا القبح ، وكثافة الظلام الطويل الذى يابى ان ينجلى ،
تلمع كالشهب تلك الهبات الشعبية العفوية هنا وهناك ... تشرق
الليل وتضى ، وتترك علاماتها المميزة على قبح الحاضر
الذى تتشكل في رحمهِ ونقيضاً له عناصر للجمال تحيل هذا
الحاضر كله الى تاريخى . اذ ان هذه الهبات تقول لنا في
الجامعات والمصانع في الاحياء الشعبية للمدن حيث المعالم
السفلى الضارى ، ومن الكسور والقرى - تقول لنا ان بذور
كل تغيير قادم تتشكل هنا من اعماق هذه القوى الاجتماعية
الجديدة التى تصصح شهبها في اختراقها لليل عن مقدمها الجبار
ذات يوم ، تلك القوى الجديدة التى تتأهب .. تتخط .. تتعثر
في اوصال العالم القديم .. تلفها شبكته الماروغنة من الوعى
الزائف ، والادب الساقط ، وصور الحياة المنحلة التى ينظمها اى
عمود فخرى اخلاقى كما تبين بجلاء فاضح في الواقعة التى تحدث
عنها صحف الحكومة كل يوم من سهرات بليغ حمدي والمليونيرات
العرب والمصريين وأشكال تفسخهم .

من قلب كل هذا العفن تتأهب القوى الجديدة للفوز بالحرية ...
ذات يوم .. وهنا بإمكاننا ان نجد الشيء الجميل « النور الذى ما بعده
نور » على حد تعبير عبد الرحمن الانبوى .

« فهل نهتف للمظاهرات والاضرابات والهبات الشعبية نلتقى شعاراتها
ونعيد صياغتها لتخرج من الحزن فيكتمل نشيدنا بفقر فوق اوصال القبح
ونصنع الجمال ... فما أجملنا انن وما أسهل مهمتنا » ..

هكذا سوف يقول المبدعون ردا على الاشارة المتكررة للهبات
الشعبية ، وضرورة الانتباه لمنهاها الذى يتلقاه السياسيون
ويحلونه ويستنتجون منه .

لكن مهمة المبدعين أصعب طبعاً ، ولو كانت هتافاً أو تسجيلاً وتحليلاً لما كانت مهمتهم .. ولما كانت لهم مهمة أصلاً ، ولأصبح الأدب الثورى شيئاً زائداً عن الحاجة يسهل استبداله بالبيان السياسى والشعار والخطب . ويجرى انتاجه بسهولة ودون أدنى معاناة .

من بلايين التفاصيل التى تحفل بها حياة الناس العاديين بوسع المبدع أن يستخلص ما يشاء لينتج الدلالة فى عالمه المموس المنعم بالمشاعر والانفعالات ، فهو قد يرى فى هذه الهبات الشعبية تكرار بلا معنى لواقع حدث قبلها فى الماضى .. وكانت - فى التحليل الرجعى السطحى - بلا جدوى إذ يقولون لنا ... نعم ناضل الناس طويلاً جيلاً بعد جيل فماذا جرى ؟ صلبوا « سبارتاكوس » زعيم العبيد وقتلوا الحسين فى كربلاء فماذا جرى سرق بروميتيوس النار .. نعم ومازال الظلام كثيفاً ، وصخرة سيزيف مازالت تثقل القلب . . .

وبوسع المبدع أيضاً أن يرى فى تاريخ «الارهاب قدرا لا تفكاك منه كما فعل صلاح عبد الصبور فى « مسافر ليل » .. ومن ثم لا يجد شيئاً جميلاً إذ كل مسمى خائب بالضرورة ، ونحن عميان فى ليل الصحراء « وشيئنا فشيئاً » نتخلص صورة الأديب والفنان طبقاً لهذا الموقف من اجتماعيتها « ليصبح كانه حكم محايد حكيم يتأمل العالم من برجه العالى ، يوزع البركات حيناً والعنات أكثر الأحيان ... وتتوارى خلف هذه الصور التى تقدمها أجهزة الاعلام ومسلسلات التلفزيون للأديب والفنان الذى يعيش مثله الاجتماعى والموقع الطبقي لهذا الأديب أو الفنان الذى يعيش مثله مثل الآخرين فى قلب المجتمع .. يكل ويشرب ويسكن ويدخن ، يحب ويكره ويصارع وينظر من موقعه الطبقي هذا للوحة الكلية للواقع ، تتغير نظرتة وتتطور بقدر ما يرتبط به من مصالح ، وبدرجة الوعى التى يصل اليها حتى يكون بوسعها أن يضع هذه المصالح فى مكانها الذى يختاره .. فإذا اختار العبيية والثبات واللامعنى فانه يقف مع العالم القائم وإن بدا ما يخلقه جميلاً ، وإن اختار الفعلية والتحول والمعنى ، فانه يقف مع التغير مع المستقبل .

تلعب المصالح كما يلعب الوعى دوراً رئيسياً أو بالاحزى الدور الرئيسى فى عملية إعادة التركيب لتفاصيلات هذا الواقع وعلاقاته وقواه سواء كانت هذه العلاقة بين الطبقات داخل المجتمع أو علاقة الإنسان بالطبيعة على نطاق الكون .

ان للفنان اذن موقعه الفكرى من ذلك الواقع وله زاوية النظر المتضمنة في نسج عمله كما في رؤيته كلها ، سواء كان واعيا بذلك او غير واع ، سواء اختاره او انغمس فيه بحكم الضرورة ، وحين يعجز عن استخلاص الجميل من برائن القبح فانه دون ان يدري يكون قد سقط في أسر الصورة الوهمية التى انشأوها للاديب والفنان ، تلك الصورة التى يبدو فيها بعيدا عن صراعات الواقع بكل أطرافها ، وعن دأب العالمين بكل تجلياته سواء في مواجهة الظلم الاجتماعى او في مواجهة قسوة الطبيعة واستقصائها ، وحينئذ ينظر الى الاشياء فى سكونها الشكى ، فى قبحها الكلى او جمالها الكلى طبقا لزاوية النظر واحكامه لاستخدام ادواته ، وتفرق الساحة الادبية فى هليات نقل ساذجة لجزئيات واقعية حربية ، او تفرق فى التعبير عن الهم الذاتى المطلق الفردى حيث الحزن والمرح والقبح والجمال اشياء ومعان تخرج من الروح الى المالم بحض اختيارها ...

حين اصطدم الفتى فى رواية « الافئال » لفتحى غانم بقبح الحياة ذهب الى امه وقال لها - انت متبرجة. ثم انسحب من العالم وانغمس فى الدين ومغامرة القتل حين لم يجد شيئا جميلا .

هل نملك وصفه سحرية يكتشف بها المبدعون الجمال ؟

بالطبع كلا .. لكن رؤية الواقع فى حركته وتفاعل قواه وكليته المتحولة ابدا .. سوف تكون عوننا وسندا لكن نجد الشيء الجيـيـل .. ونجسده فى شخصيات تحمل فى علاقتها الايجابية بضمـان الناس وجهدهم فى صنع المال الاعلى الجديد مثلا اعلى جماليا موازيا ودالا .

ان الدعوة التى يطلقها « حنا مينه » الروائى العربى الكبير فى هذا العدد لكى ينتقل المثقفون والمبدعون الى مواقع الطبقة العاملة هى ايضا دعوة للخلاص من مآزق القبح الشامل ... فهناك سوف يكون بوسعهم ان يوظفوا كل مغامرات الشكل على ارض اجتماعية صلبة تفتح لهم باب المستقبل ، وحيث الجمال هو معالية انسانية فى واقع الحياة يجرى تكليفها واستقطارها فى العمل الفنى لتظم الجماهير الكادحة وتحرك مشاعرها ، وتجر طلائعها الروحية والعملية جميعا لتتفاعل فى مواجهة القبح الشامل ، فيليب الادب الجديد وظيفته الثورية على ارقى نحو واكمله دون ان يكون مطالبا بالهتاف ، ودون ان يستهلكه الحزن لياكل معه طاقات المبدعين .. فمادة الحياة تنطوى على خلمات للفرح ايضا ..

فريدة النقاش

شعر

الهلوكوست

خطاب فوق الهضبة العربية

عبد اللطيف اللعبي

لتشريح الحلم ادعوكم

فوق طاولة الجراحة لن تجدوا الجثة المعدة هامة مصفرة مزرقة مطوعة
بالخدرات

ان تطالعكم غير عين جاحظة من فوق لوح الوصايا المظلمة المشبعة
بشمس الله اللاساطعة على الغرب او الشرق والهابطة في هذا القيو النسوف
تلعبون فيه آخر بترودولاركم ولا مفر لكم يا من تركتم خلف الباب اسلحتكم
ذات الحدين

كفى ترتيلا

خطبا

نواحا

كفى يا رؤساء جوقة

هذه الأمة المحجوزة

ذات الماساة الخالدة

ويا هؤلاء الانبياء الادعياء

المهيدون المحتجبون باتقان

يا زعماء استهزاء الأمواج البشرية

بنداء العصبية المريقة
أخرجوا رؤوسكم
واسنانكم المنخورة
تحت غشائتها الذهبية
أخلعوا اللثام
تمسروا
فلربما نستغنى عن الجدل القاتل
حول جنس الملائكة
أبناء عمهم وبنات عماتهم
وكل العمالة الأقزام
المندسين في كل المعرجات
من دورة تاريخنا المؤزم
فوق لوح الوصايا الأخيرة
تطالعكم العين

انظروا وانظروا جيدا قبل اعلان شفراتكم المنهكة لفرط جولانها في كل
المذابح العلنية والسرية : خرفان ، نجاج ، قرابين المهزلة ، مراهقون صفار
نرجساتهم مدارسكم وأحياءكم الجبيلة وبنوككم البخيلة ، عادلون صفار
رفعوا راية العصيان عليكم فطاردتموهم حتى التلث الخالي والقطب الجليدي،
صرعتموهم بطعنة خنجر دمشقي مرصع متوهج ، تركتهم وهم جنبًا هامدة
فوق برد الرمل وحر التلج فلم يقدروا على إرسال آخر صرخة ، آخر رسالة
حشرجة لأشقائهم في العذاب

انظروا
وانظروا جيدا
يا جراحى آخر زمان
انظروا لهذى العين المنتزعة من كل اعضائها
من دورة الدم
ونسيج العروق والأعصاب
ذى الرائحة الحيوية
الهادئة ولا ترحم
الحادة حتى الهذيان
الثابتة ولا تطال
المستوعبة الجزء والكل
الصاعقة كالفرانثيت
الملتحم بصلبه

والشفافة كل الشفافية
حين كل ينابيعكم
أنهاركم
بحيراتكم
وبحر دموعكم
صارت أكثر تلوثاً من سماء مكسيكو
أو ضفاف « الفانج » بـ « بيناريس »
لم أعد قابلاً للحجز ، أنا الذي أخاطبكم • صوتى هو الشيء المادى
الأوحد الذى يمكننى التجلى فيه

أو تقدرون على اخفاء صوت أو بتر يده ؟ حاولوا العثور على راس
صوت والثقب المتبول منه أو الاثداء المقادرين على ارساء كلابات الكهرباء
فيها • فلن تفلحوا ولن تقدر سيوفكم أبداً على ايلام التسييم الهفهاف وموجه

الأعالى المزهوة
قلت لكم صوت
لا شيء غير صوت
لكنه ينطق
يرى
يقفز ببهلوانية
ويخترق كل الأسوار
من فم لأذن
« الهاتف العربى »
ولا ادرى كم يطوى من مئات الأميال فى اليوم
كم من قفار يعبر
من مخيمات اللاجئين
الفارين من العدو والصديق
كم من مدن القصدير أقسم الجميع غلاظا
من اليمين الى اليسار
على مكافحتها
كل هذا
فالحذود الفيورة
والمياه الاقليمية
والمجال الجوى
فيما وراء الدوائر الجهنمية
حيث بدأ سم السلطة

ينزف مدرارا

من رئة الجلال

ولئن كنت هكذا ، فلأننى الجسد السلبى لم أترككم المجرمة . انتم
الذين لا تتورعون ، لا تفلتون ، لا تنجرون ، لا تصقلون ، لا تسلكون ، الذين
لا تقطعون الجسم اربا صفرى او كبرى لكل واحدة منها وظيفتها الغريبة
الذين تنزلون كصاعقة عهود ما قبل التاريخ حيث الانسان يجهل مصر
المختل ولم تتحرر بعد عقدة لسانه ولم يكشف بعد وحدة القاهرة القهار
هذا الانسان التائه فى عالم رعبه الاضيق /

آه انكم لا تقتلون

انكم تبيدون

لا تعذبون

انكم تستأصلون الروح من جذرها

وهو الحق ، لم تعودوا تهتبون كبد المرتدين، لكن يا لتلذذكم بحشرات
احتضارهم ، يا لهذه المتعة تقوى فحولتكم الخيالية حين تؤوبون للحريم
مساء فتقع عينكم على سعيدة حظ الليلة ، الخاضعة الحسنة وقد اغتسلت
من الراس الى اخمص القدمين ، حلققت وعطرت وتزينت ، من ستاجونها
كالخازوق ولا مقدمات للحصول على نفس الرنة لنفس الياس لنفس
حشرات مرتديكم يحتضرون

آه لهذا العلقم الذى انفت

ذا السم اليئسفى الحنين

والهشاشة

هشاشة قشرة الثعبان المتعثر فى تغير جلده

ذا النفس الينقض

على قرون الثور الخرافى

الجامح فى غلصمى

وذى القرحة النازلة من الدماغ

لتخرج من اصابع الرجل

ذا التشريح للقلب الحى

الباسر

المفتوح

المتزع من عشقى القتال

يا عشقى المجنون

احتاج لآلف قلب

لا كبحك
دون أن تمس عدوى الهوان
مذابى الثرى

وقلت لكم
هو صوت
لا شيء غير صوت
لكن له عين ضخمة
تبصر النمل الكحلى فى ظلماء العبي الممدى
هذا زمن الثوران
النبىء بالحضرة

وبيروت
أتذكرون
وردة الفزف السرطانى
الموشومة

على القضيب الأمري
المتهر بالنفط
وأرتال أيد مقطوعة مكسدة
فى سيارات سوداء مسجلة الستائر
يقودها سواقون بالبهرجة
نحو مزبلة البحر
وكر العقبان

حين فقاعات البسلة تتصاعد
من القصور الخيام
المنصوبة فى ليل الخاجر الأخوية
على عتبة الصحراء السرية
بيروت

من يجنى ثمار الموت
حين اختلط الأمر على الآلهة
بيروت
من يشفع من يرحم من يرثى
بيروت قفر القلوب
منطقة مجردة من الدمع

هموشنيا يا أوشقيتز غرناطة لوركا الخامسة بعد الظهر يادم أوديب
يمزق احتشائه النزول من الصليب يا بغداد المسيح الساسى الآخر يحترق

بالحق سبارتكوس قديس اغادير والاصنام (١) يا مكتيزوما (٢) كل الاجناس والقارات الفرقي بالطوفان ارمين ، زنج ، اكراد ، هنود حمر ياوردة رياح كل الهزائم قبور جماعية للقارات الخمس والجبن الكوني يا فلاحين اسقطوا كعناقيد الموز يا مفسدين في الأرض يعذبون يذانون يحاكمون ينفذ فيهم حكم الاعداد قبل ان يخفض حجة الله الأعظم سبائنه المتهمة يا كهونات رائعة من هنا وهناك سحقتم اطنان وطبقات رماد تثسب تحتها الجمرة التي لا تقهر .

واقفز على صفحات

فصول

مجلدات

من السجل المذهل

لمهود التفتيش الالهية والبشرية

وبيروت في مكان ما من هذا القفر

صرخة لا تطاق

لطفل مصلوب على النصب الايتم

الناجى من هدم الأوثان

عيناه الجريئتان

شاسعتان

ومفتوحتان دون هوادة

على خارطة السماء

والواحات المحجوزة

من انامل الموالودات الجديدة

من اكف المنبوذين

الرمى بهم في الاقيبة الاسنة

للصمت الزاحف

عيناه المفتوحتان

كجرح الابدية

طفل يهمس

« انا رسول صبرا فيكم »

انن عملاقة

والصحراء

تخترقها

عواصف اللامبالاة

(١) سبارتكوس : قائد المبيد النازيين ضد روما خلال القرن الاول قبل الميلاد . / اغادير

المدينة المغربية التي ضربها الزلزال سنة ١٩٦٠ / الاصنام : مدينة جزائرية أصيبت بزلزالين كبيرين .

(٢) مكتيزوما : آخر امبراطور ازيكي قتل خلال غزو الاسبان لامريكا .

وكان كان الصمت
 غيرك أنت يا بيروت
 آه يا جرحى
 الجسد أضحي جسدين
 ها طلقت الاوطان الضيقة
 ومزقت صدري
 لأخلع قلبه
 وأحمله عاليا فوق الرأس
 لمعله يصير شمسا
 تنير عتمة تيهنا
 فيك يا هذى بيروت
 فوق فوق أحضانك
 المزروعة سهاماً
 أشد شظاياي
 حتى الحق برحمك
 أطلق العنان لتنبؤاتي
 احتاج لهذا الجنون الرهيب
 أسلخ جلدى
 وأشعل
 احتاج لتحول لا رجعة فيه
 فى حنجرة وغضب أجدادى المعتوهين
 شعراء الحسام الخارق
 رحل الكوكبات المتأهية
 هكذا
 من جديد أنبلج
 صوتنا اعصاراً نيزك الصرخة
 عين ما قبل العقل المأساوى
 عيننا صوتنا هارباً من لا وعى الإبادة
 سنكران بلا شعور
 قوس قزح منيع
 مرسوماً باخر أنفاس الشهداء
 وأراكم
 يا صليتي كل النساء
 بيارق وأوشاماً موجدة فى العصبية
 تجتزون وتمضفون
 علكة الحقد الموروث
 صوب الجسد العازل

للؤس اللالحد
للحزن اللالحد
للتنه اللالحد
وللعنة التارلخ

اراكم
كم هو قاس ان اراكم
ولكم تؤلونى
فى جذر الامل الذى شلده
بجدارة امتحانات اللهب
على ارضلة هذه القارة
سخرت نفسى خاتم نشاتها
واقبتها

حجرا بحجر
ماربا ضد الهبللة
وحصنا للوجه البشرى
اراكم

كم هو قاس ان اراكم
رهما منتشرا
جلالين

كتر علهم الطل
جاللن على بلروت
ومسكن بلقاللى الجرح
حتى التمزق
هذا الملك لكم

هلاويا

هلاويا

لكم الملك !

تفضلوا تفضلوا سائلنى • من هنا لو سمحتم • هلاويا لعودة الشعب
العبرى المعطاة • انتم هنا فى دياركم • الارض ان يغزوها • والعباد لمن
يخصها • تفضلوا • ادخلوا بالله لا تمسحوا احذلكم الفلظة قبل ولوج حرم
بؤس المساهل • فها هى مذبذبات الساقطين والمتسكمن • اولئك يدعون
حقوقا على ارض الميعاد المستحق • ياللسذاجة ! بالله لا تلطخوا ايدىكم بالافاهة
هاته • كفاكم اطلاق اخوانهم علهم او اشباه الاخوان • ذا الفرق طلفف
جدا • هم متعودون على الاقتال بلنهم • ذى عاهة ورائلة عرلقة : غزوات •
علن بلعن • فدىة الدم • اتركوهم بلرون • اتركوهم بلعاون • بلكنى رفـع
سماعة الهاتف • وسوف تحصدون انقى ثمار الاشغال القدرة •

آه بابى يار (٢) مى لاي (٤) مسادا
 هن سينج حق الحياة والموت
 ابد الابدين
 بعد خلو السماء
 وقط الضمائر المكرر
 وبى حكم
 ستختم المساواة فى الموت
 وسيطفا ظا هذا الحين النوعى
 فى عمق القلب
 تلك الحاجة اللاعقلانية
 لترك اثر
 حلقة ذاكرة
 او اشارة حنان بسيطة
 لمقامنا على وجه الارض
 وهى نار
 اقصف
 وعجل بنفاذ الدم المنتهى
 حسبك اتقان اللعبة
 بكل برودة
 اقصف من الأعلى الى الأسفل
 هرم الاعمار
 اقصف
 مباشرة
 واختزل طول الصرخات
 اقصف
 حيثما اتفق فى كل الافاق الرحبة
 اقصف
 قصفك رحمة
 يخلص من ألم العيش
 اقصف
 يا هذا
 يمنع الوداع
 القبلة الاخيرة
 شواهد القبور

(٢) بابى يار : مجزة ركبها النازيون ضد اليهود .

(٤) مى لاي : مجزة ارتكبها الامريكيون ضد الشعب الفيتنامى .

اقصف
 نبعا
 وابلا
 برا
 بحرا
 جوا
 اقصف
 لا تنس
 افتح القبور
 كل القبور
 واقصف

تقولون « هولوكوست » ! هراء ، بهتان ، عودوا للقواميس الجيدة .
 نفرهن ؟ ارايتم ؟ هذا المصطلح مخصص . مقارنة ما لا يقارن . يا للطيش !
 واين كنا من حديثنا ؟ هلاويا ! تفضلوا سادتي . من هنا لو سمحتم . لننقدم
 بشكل منهج . عجبا ! كم من صحف ، دور نشر ، مراكز ثقافية . قبة
 الادعاء ! هم عرب ، ويفكرون ، يكتبون ، ويجهدون ذهنهم . ارسلوا
 الاضواء الكاشفة ! قصف ا جيد جدا . لنعد بهم لنقطة الصفر . لنعد
 عوضهم . لنعد والا فهم غير قادرين على الامر . يجب ان يبدأوا من البدء .
 تعلم اصول المنطق ، الحساب ، الكتابة ، القراءة ، في المقررات والمراجع
 المتقحة من ديوان عهدهم المذهب ، شوائبهم الخطابية وبلاغتهم المعتلة

عن يمينكم سادتي ترون البنوك . هل نرسل الاضواء الكاشفة ؟

— لا ! ذلك أهون الشر . شريطة قبولهم بالمقدس الاقدس : حرية عبور
 الافكار والبضائع . لتبحث بالاحرى جهة العمارات والاحياء الالهة بالزراع
 حيث تحفر الجردان هناك ويختبئ النعلب المثلث وتطعم النسوة في حليب
 اندائها الجرثوم المشبوه لغريزة الاجرام . اضواء كاشفة ! قصف ! وبعدھا
 بعثروا الملح ، وليصب المقر هذه الأرض الجحودة ، وليعم فيها اماننا
 المقر خالدين فيها ابدا

بيروت
 يا هذى الام الشرسة
 جرمك الفاتر
 وعيناك المفتوحتان
 صوب سمائك الملهمه
 بجحافل الطير

دون أن تدرين
هل هم عقبان احتضارك
أم اسراب عنقاء الصحراء
تحترق بلهب أنبعائك
نم

نم يا غربي المدلل
نم على أمجادك
المسقاة بالدم الأخرس
واختر نسيانك
عاهاتك

اكسر شبابك
واغتنب في حرير مناعتك
تجشأ وأقم المآذب
التهم
نقيا

والتهم من جديد
احتفظ بدمعك الشحيح
على مجاعاتنا الخيالية
عتو الطفافة فينا
احكام النمر على اعناقنا
احتفظ بصدقاتك المختلسة
من وراء خزاننا المثقوبة
من خزان قمحنا والرجال
احرس جيدا حدودك
نسائك

وقلبك
شيد ستارك الحديدي
واسوارك
واختنق بوعيك الأشقر
لم أعد قادرا
على صلبك فوق جراحي العالية
لم أعد قادرا
على الصراخ
من ضفة العوز هاته
وفتات خيرات هذه الدنيا
كفى من شحذ مخالف الشبح المرعب

لاخترق بطن سباتك الرخو
كفاني

من حرفة ايقاظ الجثث
هذه بيروت

اضعها حدا مضنيا

بين المدل والهجية

ولن اقول اكثر من هذا

آه بيروت

استحلفك

لتحل المعجزة

لتحل المعجزة !

صمت

صمت

على طول وعرض هذا الوطن

صمت

صمت

في صحراء القلوب وقفز الايادي

صمت

صمت

في الأبواق الشرسة المتخنة بالنفط

صمت

صمت

في البلاطات النليلة وردهات المعجز

صمت

صمت

في الشوارع المحاصرة بالماذبح الاخوية

صمت

صمت

يجثو على مدن الصفيح المحتلة

صمت

صمت

في الجرائد الحزرة والكتب العجشاء

صمت

صمت

في المقاهي المطوقة بالعسسر، والتلفزة

صمت

صمت

بين كل العشاق في زمن الحقد

صمت

صمت

في المآذن المنخورة بضوء القمر

صمت

صمت

على الحدود الآمنة المتزوجة من الكرامة

صمت

صمت

ثم صمت يلد الصمت من احتشاء الصمت
ولا صرخة لا صرخة لا صرخة

صمت

صمت

على طول وعرض هذا الوطن

وانت

يا هذا المتشقق الراحل

أيها الطالع من شقوق الاجماع الأقدس

والصارخ كجبعوث من المجرات المجهولة

فتسقط في بقاع الخراب المهجورة

هذا الصوت الذي ينشرك

ويعيد تكوينك

كرصاصة انشطارية

في جسدك الكوني

يا أنت

العين الهائمة

مرشح لكل تيه

أو تظنك قادرا على تفجير الينابيع

أطلق الزلازل

انزال الكبريت والنار

بالمدين الأئمة

يا هذا الكائن الخرافي

الجحود بالخرافة

تمهل

وتامل

قبل الضغط على الأزرار
 وانظر ملياً لآلية عصرك الجهنمية
 لتشابهك حيلها
 وقواها العمياء
 فيلزمك تعلم كم من صنع مبتذلة
 كي تفتقر صرختك
 حاجز الصوت
 وتلحق أضراراً
 بغاب الأحاديث
 المعفن كوكبنا
 وها أنت
 تأنها دون رجعة
 تطارد حتى في دماغك
 الجلال الفاسق
 الملتف على نفسه كالشعبان
 ها أنت
 تركت وراءك
 كل ما له الاسم
 والوظيفة
 وكل السلطة
 ورهيت فوق كتفك
 كيس زاد حزينك الأوجد
 وانطلقت مع الفجر
 في سميك المسيد
 وها أنت
 على مشارف الملتقى الإخطبوطي
 للموت / الانبعاث
 كولد قبل الأوان
 عمره مائة عام
 يرفع زجاجة الوقاية
 ليواجه صدمة الشمس
 واذ يتنفس أول جرعة هواء
 يعيد خلق الحياة
 بسر
 يا هذا الإنسان الشره

المرصع بالاسرار

كل درب فريضة

هياج بصائر

ونجمة غابة عذراء

تتاللا

في غياهب المقبل

نحوك يا بيروت

هي ذى صلواتنا

وطوافنا مدججين يضعفنا اللاحد

وبحناننا المصون

رغم شيطان الحقد الاعمى

وشبح الإبادة

والتعصب الكاسح

حرب الديانات

حرب الأعصاب

والتملك

نحوك

يا بيروت

هي ذى ايدينا المقطوعة

الانجم المسافرة في الأعين

وسراب الأحلام - الطيور المنقاء

التي تقتر مخنسا

اليك

ذا الليل الضائع المعالم

حيث نكد

لتعزيز السماء

بكوكبات جديدة

اليك

أمرأنا الشائنة

هذا المقم المصيب للكانتا الرؤوية

اليك

همساتنا المكتومة

في جلبة الأزدراء والفطرسية

اليك

صمتنا المصهور كالنفولاد

التوجه بجمره الاسئلة

اليك

قافلة غمنا

ارتال المتبوعين المتحفين باكفانهم

من يدفعون جزية الخطيئة الاصل

اليك

ما تبقى من قوانا العقلية

نحن الذين لا نعرف من ملجأ

غير هذى الارض

الآوية اجدادنا

والواهبتهم عشق الافتتان والفواتن

ثمار القلب

والبيد

اليك

هذا انماؤنا المطلق

نشيد نرف كرامتنا

اليك

شفافيتنا

دون يافطة المشرق

الدين

واللون

التحن رجال فقط

نمثل صوب ميزانك الأرهب

اليك

رهافة عواطفنا

قلبنا الخافق كقلب يمامة

نضعه في بطن كفك

قبل ان نترك المقام

كى تدلين

امام ضميرك

بحكمك الحق

بحكمك الحق

أبو القاسم الشابي ناقدًا

محمد الحمار
تونس

لقد عرفت تونس في الثلث الأول من هذا القرن حركة
تبسيطية في النقد الأدبي ساهم في بعثها نخبة المثقفين الذين
أقبلوا على مطالعة الصحف والمجلات والأثار الأدبية
الصادرة في المشرق العربي وخاصة في مصر حيث ازدهرت
حركة التأليف والنقد وحيث بدأت المعركة بين رجال
الأدب حول القديم والجديد .

فكان لهذا أبعد الصدى وأعيق الأثر في هؤلاء المثقفين
الذين ما لبثوا أن نشطوا بدورهم في التأليف والنقد . وتجلي
هذا النشاط الأدبي خصوصا مع أبي القاسم الشابي الذي
خاض غمار الأدب وهو مازال شابا ، فصار بشعره في
دروب منطقية ، وراح ينقد الأدب العربي القديم .

فما هو رأى الشابي في الأدب العربي ؟ وما هي طريقته في
النقد ؟ وهل كان جديرا بصفة الناقد الأدبي الحق ؟

قبل الإجابة من هذه التساؤلات ، يحسن بنا أن نتعرف على الشابي
نفسه ، فنقول انه من مواليد مارس ١٩٥٩ ببلدة الشابية بالجنوب
التونسي . تعلم بالكتاب ثم التحق بجامعة الزيتونة حيث أحرز على شهادة
« التطويع » سنة ١٩٢٧ . ثم التحق بمدرسة الحقوق ليدرس فيها
القانون حتى سنة ١٩٣٠ - إلا أنه ابتداء من هذا التاريخ أخذ يشكو
مرض القلب الداء العضال الذي أودى بحياته في ٩ أكتوبر ١٩٣٤ .

ولقد عاش أبو القاسم في بيئة اجتماعية جامدة وظروف سياسية سيئة،
لكنه حظى بثقافة دلت على ولع بالأدب والعلم ، إذ أنه طالع نصيبا وافرًا

من آثار الأدب العربي القديم ، ومن روائع الأدب الغربي المترجم ، هذا علاوة على شغفه بالأدب العربي في المهجر الأمريكى ، واطلاعه على حركات التجديد والخصومات الأدبية في المشرق العربى .

وقد خلف لنا آثارا أدبية عديدة نذكر منها « أغاتى الحياة » وهو ديوان شعر ، ومجموعة من الرسائل الأدبية بعث بها الى بعض الأدباء في تونس ومصر وسورية . أما آثاره في النقد الأدبى فنذكر أهيا وهو كتاب « الخيال الشعري عند العرب » - فلما هى الظروف التى ظهر فيها هذا الكتاب ؟ وما هو صداه ؟

جوهر الموضوع :

كتاب « الخيال الشعري عند العرب » : ظروفه وصداه : « الخيال الشعري عند العرب » محاضرة القاها الشابى غرة فيفري سنة ١٩٢٩ ، على منبر قاعة الخلدونية(١) ، تحت اشراف جمعية قدماء الصالقية . فكان لها ابعد الصدى في اوساط المثقفين الذى انقسموا الى شقين : شق المعجبين بأراء الشابى فيها ، وشق المنكرين لها - وهكذا كانت هذه المحاضرة - حسب شهادة محمد الصالح الميهدي (٢) - الخطوة الاولى أو الحجز الاساسى لما عرف فيما بعد بالصراع بين القديم والحديث - ولا نبالغ اذا قلنا ان هذا الكتاب احسن ممثل لطريقة أبى القاسم في النقد التطبيقي - واذن فكيف تنالول الادب العربى بالدراسة والنقد ؟ وما هى آراؤه نفسه ؟

من الخيال

اخذ ناقدنا يدرس الأدب العربى منطلقا من عنصر أساسى من عناصر الخلق الأدبى والإبداع الفنى ، ألا وهو « الخيال » ، فبحث عنه في مختلف المظاهر الجمالية التالية : الأسطورة - الطبيعة - المرأة والقصة . لكنه بعد سعيه المضنى وبحثه المعنى عاد بخفى حنين ، فساء ظنه في الادب

(١) الخلدونية بمعهد للثقافة العربية والعلوم المصرية الحديثة أنشئ سنة ١٨٩٦

تونس العاصمة تقرب جامع الزيتونة .

(٢) هو أديب تونسي معاصر للشابى وصديقه .

العربي لا لشيء الا لادراكه أن حظ هذا الأدب من الخيال الشعري ضعيف
السم يكن منعدهما .

نقد بدأ محاضراته بالحديث عن الخيال ، فبين « أن الخيال ضروري
للإنسان » ، « نشأ منذ الأزل وسيبقى الى الأبد » « مادامت الحياة حياة
والإنسان انسانا » . الا أن الإنسان الأول كان لا يميز بين ما هو خيال
وما هو حقيقة ، ولم يقدر على هذا التمييز الا بعدما تطورت نظرته الى
الحياة ومختلف مظاهرها . ثم يقسم الشايبى الخيال الى نوعين :

١ - الخيال الفنى أو الشعري وهو خيال « اتخذ الإنسان
ليتفهم به مظاهر الكون وتماير الحياة » .

٢ - الخيال الصناعى أو المجازى وهو خيال « اتخذ الإنسان لظهور
ما فى نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف » الا أن النوع الأهم
عند صاحبنا هو الخيال الشعري الذى أقام عليه بحثه فى الأدب العربى -
أما الخيال الصناعى فإن أبا القاسم يتبرا منه ، ناعيا إياه بالجهد والعقم
والجفاف - لكن حبذا لو جمع بين كلا النوعين من الخيال حتى تكون
دراسته مستوفية حظها من النقد والتحليل .

وبعد ذلك يتحدث الناقد عن الأساطير العربية فيقسمها الى الأخرى
الى نوعين : الأساطير التاريخية والأساطير الدينية . أما الأساطير
التاريخية فيعلن أنه سيطرحها من بحثه بدعوى معقولة خلوها من الخيال
الشعري - وأما الأساطير الدينية فهو يرى أنها « لاحظ لها من وضاعة
الفن وإشراق الحياة » لأن الآلهة العربية فى العصر الجاهلى « انصاب
ببسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصبية وعرائس الأطفال » .

وهكذا نفى عن الأساطير العربية كلها المسحة الخيالية ، مقارنا بينها
وبين الأساطير اليونانية ذات « الخيال الخصب الجميل » - لكن فات
الشايبى أن يدرك ما يبحث عنه من خيال ، فى تلك الأساطير التاريخية التى
أهمل النظر فيها . الا تكتفى دليلا على ذكر أسطورة عنقرة وحدها ، تلك
التي نسجت من وهى الخيال العربى وإن كان بطلها حقيقيا ، وربما كان
هو الآخر خياليا اختلق له تلك الأشعار خلف الأحمر ومن له لفه .

وأما الأساطير الدينية المنسوبة الى العصر الجاهلى فلا يمكن البت
فى شأن حظها من الخيال الشعري مادامنا نعلم أن الاسلام قد محاهها أو محا
أغلبها ، من العقول لتنافيها وبدا التوحيد ، الا أن البحوث الحديثة

أثبتت أن الاوثان والانصاب العربية كانت محاطة بهالة من القداسة والسمو والوهم والخيال باعتبارها ممثلة لقوى ما وراثية مجبرة للكون .

ثم ينتقل أبو القاسم الى الحديث عن الطبيعة وجمالها المؤثر في النفوس، متسائلا عن حظها من عناية الأدب العربي في مختلف أدواره، فيرى أن الشعر العربي في العصرين الجاهلي والاموي كان خاليا أو كالحالي « من التفتى بحاسن الكون ومفاتن الوجود » ، لأن حديث الشاعر عن الطبيعة لم يكن ليأتى الا على سبيل الاستطراد ، وان أتى فبأسلوب خلسو من « روح المشاعر الملتذذة المعجبة » ، وذلك بسبب ظهور هذا الشعر في أرض كالحة جذباء لا أثر للبهجة والجمال فيها — أما العصر العباسي فتد ظهر في شعره اثر الطبيعة مع أبى تمام والبحتري وابن الرومي لأن البيئة الطبيعية والحضارية التي عاش فيها هؤلاء الشعراء حركت فيهم السواكن، وحببت اليهم الطبيعة ، فتغنوا بسحرها وجمالها في مختلف مظاهرها وشتى ألوانها . الا أن شعر الطبيعة في هذا العصر كان — حسب رأيه — قليلا بالنسبة الى ما هو عليه في الشعر الاندلسي الذي كان أحفل بهذا الفن من غيره . ورغم قلته هذه فالشابي يؤكد أنه « أبعد نظرا وأعبق خيالا وأدق شعورا منه في الادب الاندلسي » ، لأن الشاعر الاندلسي اعتبر الطبيعة « وسيلة جامدة من وسائل اللذة لا منبعها خالدا من منابع الانعام » .

وينتهي المطاف بناتقنا في هذا الشأن الى تقديم نماذج من شعر الطبيعة لشاعرين من شعراء الغرب هما « لامرتين » الفرنسي ، و « فوت » الالماني ، وذلك لكي يتسنى للقارئ أن يدرك « الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » . وهكذا نراه يفضل الشاعر الغربي على الشاعر العربي في مجال الحديث عن الطبيعة والنظر اليها .

أما المرأة فتنة الفن ونبوع السحر والحب ، فيرى ناقدا أن الشاعر العربي قد هام بها وناجاها لكنه لم يكن ينظر اليها « نظرة سامية فيها طهر العبادة وفيها معنى التقديس والإجلال » ، وإنما تغنى بها في شعره « ليتحدث عن ملهاته الساحرة التي ألقى عندها متعة الجسد ومنهل الشهوات » . وحتى الشعراء العنصريون المعروفون بالحب الروحي السامي فهو يعتبر أن الفرق بين نظرتهم ونظرة أصحاب الفزل الإباحي ، الى المرأة، ليس فرقا كبيرا لأن أولئك وهؤلاء اشتركوا في وصفها وصفا ماديا سافلا دنيا . ويعلل الشابي هذه النظرة السافلة الى المرأة ، فيرجعها الى سببين:

أولا : اعتقاد العربي أن المرأة رمز القدر واللؤم .

ثانيا : عدم تمتع المرأة بحقها من الحرية عبر مختلف العصور .

ولهذا لم تظهر المرأة في الأدب العربي بحظ وافر من التقديس والاحلال والعشق الروحي فكان شعر الفزل خاليا من كل سمو انساني وخيال شعري .:

على أن هذا الأمر لم يكن خاصا بالفزل وحده بل كان يشمل الفن القصصي ، وذلك بسبب أن هذا الفن لم يستقل بنفسه في الشعر العربي ، إذ كان ممزوجا بأغراض أخرى كالغفر والفزل وما الى ذلك ، لكن الشاى يستثنى من الشعراء العرب كلهم ، عمر بن أبى ربيعة الذى اعتبر أن القصص عنده كاد يستكمل قواه .

أما النثر القصصى فقد عرفه الأدب العربى في « ألف ليلة وليلة » و « كليله ودمنة » ، كما عرفه في « مقامات » ابن فارس والهمزانى والحريرى ، غير أن صاحبنا لم يجد الخيال الشعري الا في « رسالة الغفران » للمعري ، لأنها « خير ما ألف في النثر القصصى خيالا ومغزى » . ومهما يكن الأمر فانه يجزم بخلو هذا الفن من نقد للحياة وتحليل لطواهرها ، وبالتالي بانعدام الخيال الشعري فيه ، وذلك لاسباب ثلاثة يحصرها في اعتبار القصص اما وسيلة امتاع كما هو في شعر ابن أبى ربيعة ، واما حكمة توعظ ومثلا يضرب مثل « كليله ودمنة » ، واما نكتة أدبية ونادرة لغوية كمقامات الهمزانى والحريرى .:

وبعد هذا يجبع أبو القاسم كل نتائج بحثه في فصل بعنصوان « فكرة عامة عن الأدب العربى » فيبين أنه لا يرفض الأدب العربى بل يحنو عليه ويعجب به لا لشيء الا لانه تراث الاجداد . لكنه يرى أن هذا التراث يجب أن يوضع في متحف الآداب القديمة ، حتى لا يتخذ الجبل الحديث مثلا أعلى يحتذيه ويحاكيه في أسلوبه وروحه ومعناه إذ هو لا يلائم أذواقه ولا يعبر عن حياته الجديدة .

ويرجع ثالثنا العلة الأولى في هذا ، الى ما أسماه « بالروح العربية » التى نعتها بكونها « خطابية مشتعلة » و « مادية محضة » ، سيطرت على الأدباء العرب عبر كل العصور ، فجاء أدبهم ماديا خطابيا مثل روحهم ، خالوا من السمو الروحي والنظر العميق والخيال الشعري الخصب ، بينا الأدب الذى يريد أبو القاسم ، يجب أن يكون « أدبا جديدا نضرا يجيش بها في أعماقنا من حياة وأمل » هذا فضلا عن وجود أسباب أخرى كسوء فهم النقاد القدامى للأدب ، وكتقديس العرب لأدبهم وعدم محاولتهم الاطلاع على آداب الأمم الأخرى ، رغما عن كونهم أخذوا عنها الفلسفة والعلوم . .

نظرية الشابى فى النقد :

بعد هذا العرض المجلل لمختلف آراء الشابى فى الأدب العربى ، نتساءل عن نظريته فى النقد . الا أن الاجابة من هذا التساؤل تستلزم منا أن نعرف مفهوم الأدب عنده ، لأنه من الخطأ أن نفصل بين وظيفة النقد ومفهـوم الأدب عند الناقد مهما كان ، إذ النقد ليس الا تحليلا لعناصر الادب ونفاذا لجوهرها .

واذا علمنا أن أبا القاسم قد اشتهر بشعره أكثر مما اشتهر بنشره ، فلا غرو أن نراه يعرف الشعر الجيد بأنه « الذى يوسع أفق الحياة فى نفسك، ويجعلها تحس بتيارات الوجود أكثر مما كانت تحس ، وتدرك معانيه واصواته أكثر مما كانت تدرك ، وينسبك وجودك الإنسانى لحظة لتستغرق فى عالم الجمال المطلق الذى يخلقه الشاعر حواليك ، ويسبغ منه على نفسك .. ذلك هو الشعر فى نظرى يا صديقى ، وهذا هو المقياس الذى اعرف به الشعر من غيره ، وادرك به المثلى الأعلى مما عداه » (انظر آثار الشابى صفحة ١٣٣ (١) .

وبين من هذا القول أن وظيفة الناقد تنحصر فى البحث عن مدى توفر هذه المعانى السامية والعناصر الجمالية فى الأدب وعلى الأخص فى الشعر « لأنه لن يقدر الفن الا النقد المحمـد المملوء بالقوة والحياة ، والذى هو ضرب آخر من أنواع الفنون له مالهـا من قدسية وهيبة وجمال ، وله مالهـا من سطوة وقوة وخيال » (راجع من الشابى صفحة ٤٨) (٢) وأذن فالنقد عنده تقويم للعمل الأدبى ، وتبـيـيـز بين ما فيه من حسن وتبـيـح . وهو كذلك فن كبقية الفنون الأدبية لا يمكن أن يؤدى وظيفته على الوجه الأكمل الا اذا انطلق الفنان — الناقد — حرا فى التعبير عن ملاحظاته وآرائه فى الأثر الأدبى .

٣ — هل طبق هذه النظرية على الأدب العربى ؟

لقد انطلق هو الآخر فى كتاب « الخيال الشعرى عند العرب » بحرية مطلقة بنقد الأدب العربى ، ويبحث فيه عن أحد تلك العناصر الأساسية التى اقر وجودها بصفة ضمنية عند تعريفه الشعر ، وهو عنصر الخيال او الخيال الشعرى « ذلك الخيال الذى يحاول أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى » .

(١) آثار الشابى وصداه فى الشرق « لآبى القاسم محمد كرو » — طبعة بيروت ١٩٦١

(٢) « مع الشابى » كتيب للاديب التونسي وصديق الشابى الاستاذ محمد الطيوى

الا ان حصر أبى القاسم موضوع محاضراته ، فى البحث عن الخيال ، قد ادى به الى اهمال بقية عناصر الخلق الأدبى والإبداع الفنى التى يشترط فى الناقد أن يكتشفها ويستخرج ما أحدثته من حسن وجمال فى العمل الأدبى . فمتى كان الأدب صادراً عن الخيال فحسب ؟ ليست له مصادر أخرى عاطفية وفكرية وشعورية ينبع من جميعها ، دون أن يحيد عن غايته السامية ومثله الأعلى ، وهو على حد تعبير الشابى ، توسيع آفاق الحياة وتصوير آثارها التى نحس بها فى أعماق قلوبنا حتى نستغرق فى عالم الجمال المطلق .

ومهما يكن الأمر فإن انطلاق ناقدنا من عنصر الخيال وحده لهو يؤكد لنا أن المقياس الذى قوم به الأدب العربى القديم ، أنها هو مقياس روحى ان صحت العبارة ، أى أنه مقياس يتناول بالدراسة والتحصيل والنقد معنى الأدب ومضمونه دون مبناه وشكله .

ولا شك أن اقتصار الشابى على المقياس الروحى مع نظراته الفلسفية الى الخيال ، كان قد جعله لا يهتم فى بحثه الأبدى توفر الخيال الشعرى والسمو الإنسانى فى الأدب العربى .

ولما كان هذا الأدب مقسم الحظوظ بين التفكير والعاطفة والخيال ، أبى ناقدنا إلا أن ينكر حظه من الخيال ، فاعتبره أدبا ماديا جامدا لا أثر لسمو فيه ولا لالهام ، لأنه أدب واقعى يتعلق بالأمور المادية العرضية — وهكذا أطلق لنفسه ولقلبه ، العنان ، مهاجماً تراث أجداده ، ناعثاً أبناءه بكثرة من صيب

الأسس النقدية التى اعتمدها :

أن أبا القاسم لم يرسم لنا فى كتابه هذا ، الأسس النقدية التى بنى عليها بحثه فى الأدب العربى ونقده له ، ولا هو حدثنا عنها فى فصل خاص ، ولا أجملها لنا فى عبارة واضحة ، وإنما بدأ ما يدل عليها فى كامل المحاضرة ، متفرقا هنا وهناك — فحاولنا أن نستخرجها لبيان حلتها بأراء الشابى ، وكيفية تطبيقه لها على الأدب العربى .

يعتبر أبو القاسم أن الأدب ليس إلا وليد البيئة التى نشأ فيها ، إذ هو أحسن مصور لخصائصها وأصدق معبر عن مظاهرها ، لأن الأدبى روح يتأثر بهيئته ، فيبرز هذا التأثير فيما يكتبه من آثار أدبية . وهكذا تكون البيئة مكيفة للأدب وموجهة للأدبى . إلا أن هذه البيئة لا تتمثل — حسب رأيه — فى الوسط الجغرافى فقط ، بل تتمثل أيضا فى مظاهر

أخرى اجتماعية وسياسية ودينية وغيرها من المظاهر التي تتحالف على التأثير في البشر الكائن فيها .

فلقد عاش العرب الجاهليون في « أرض محرومة من هذا الجبال الذي يستنفذ المشاعر ويؤجج الخيال لأنها قطعة مارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الوامى المفترمة الموحشة والصحارى الضلالية المخرامية » . ولهذا السبب قرر الشابى أن شاعريتهم « شبيهة كل الشبه بالوسط الطبيعى الذى نمت وتدرجت فيه » — وهكذا حكم على وصف الشاعر الجاهلى للطبيعة بأنه وصف مادى جاف كالح ليس فيه أثر لتعلق الشاعر بها ، وسمو نظرتة اليها . ومن ثم انعدم الخيال الشعري فيه .

كذلك كان المجتمع العربى ، فى العصر الجاهلى ، وثنياً يقدر آلهة أبعد ما تكون عن آلهة اليونان لأنها عبارة عن « أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصبية وعرائس الأطفال » . فكانت أساطيرهم الدينية خالية من « وضاعة الفن واشراق الحياة » لان مثل هذا التقديس لا يمكن أن يكون ذا خيال خصب جميل .

ثم عاش العربى عبر كل العصور فى مجتمع لا ينظر الى المرأة تلك النظرة القدسية التى تملو بهم عن اعتبارها أداة متعة ، فلقد وئدت فى الجاهلية لجسرد توهمها رمزا للشؤم والخيانة ، كما حرمت من الحرية التى تمكنها من إبراز مواهبها وفنائلها وفرض شخصيتها . ولذا كانت نظرة الشاعر العربى اليها نظرة سافلة دنئية لا تتم عن تقديسها والتفانى فى عشقتها عشقا روحيا . ومن ثم لم يجد الشابى بغيته فى الغزل العربى لا عند العذريين ولا عند الإباحين . فكل هذا ان دل على شئ فهو يدل على إيمان ناقصنا الشديد بأن الأدب ابن بيئته ، ولا شك أن هذه النظرية قد عرفت فى القديم مع ابن سلام الجهمى كما عرفت فى القرن التاسع عشر مع الناقد الفرنسى « تان » Taine

٢ - دراسة شخصية الأديب :

ولئن كان الأدب تعبيرا عن البيئة التى ظهر فيها ، فهو لابد أن يكون معبرا كذلك عن شخصية الأديب ، مصطبغا بروحه وذاته . ولذا عبد أبو القاسم فى بحثه هذا الى الربط الوثيق بين الأدب العربى والروح العربية ، فتجاوز بذلك روح الأديب الى روح الأمة التى هو فرد منها . فخصص الفصل الأخير من محاضراته للحديث عن الروح العربية مبينا أنها روح « خطابية مشتعلة لا تعرف الأناة فى الفكر ، فضلا عن الاستغراق فيه ، ومادية محضة لا تستطيع إلا المام بغير الظواهر ، وعلى هذا الأساس فهو يحمل الروح العربية

تبعة جناف الأدب العربى وخلوه من الخيال الشعرى والنظر العميق الى الحياة » .

ثم ينتقل الى عامل الوراثة فيبين أن الأدب العربى قد ظل محافظا ، عبر كل العصور ، على تلك الخصائص التى اتسم بها منذ العصر الجاهلى ، لأن العرب ورثوا تلك الروح الخطابية المادية ، رغم تطورهم مع مرور الزمن ، ورغم اختلاطهم بكثير من الأمم وإطلاعهم على كثير من الحضارات .

وفى كل هذا يكمن سر فشل أبى القاسم فى البحث عن تلك المعانى السامية التى اشتراطها فى الشعر الرفيع . ولا شك أنه لم يكن أول من قال بربط الأدب بروح وجنس من انشاءه ، إذ عرفت هذه النظرية مع Taine أيضا ، ثم اتضحت مع جماعة أخرى فصلت بين العقلية الآرية والعقلية السامية بوجه عام ، ففصلت الأولى على الثانية فى الخيال والتفكير والعاطفة وما الى ذلك . ومن هذه الجماعة نذكر بعض المستشرقين أمثال « أولبرى » الانجليزى و « براون » . كما نذكر بعض المجددين فى مصر أمثال « المازنى » و « العقاد » ، وفى المهجر العربى بأمریکا مثل ميخائيل نعيمة . فكل هؤلاء حملوا الجنس العربى السامى مسئولة ضعف ملكات الخلق الأدبى عند الأدیب العربى شاعرا كان أم كاتباً .

فلعل الشابى قد استوحى هذه الفكرة من خلال مطالعته لكتابات هؤلاء المجددين خاصة كتابات ميخائيل نعيمة أحد رواد أدب المهجر الذى ولع به صاحبنا أيما ولع ١٥

٣ — ضرورة ملاعبة الأدب لنوع عصره :

ويمكن أن نعتبر هذا أساسا من الأسس النقدية التى انطلق منها الشابى فى كتابه ، إذ هو يعتبر أن توفر هذا الأساس الشرط أو عدم توفره لكاف بأن يحكم للأدب أو عليه . ولذا فعندما تبين له أن الأدب العربى لا يمثل ذوق العصر الحديث « ولم يعد ملائما لروحنا الحاضرة ولمازجنا الحالى ولأمالنا ورغائنا فى هذه الحياة » ، أصدر عليه ذلك الحكم القاسى الذى نعى على وضعه فى متحف الآداب القديمة ، لأن الذوق الحديث صار « يتطلب أدبا جديدا نضيرا يجيش بما فى أعماقنا من حياة وأمل وشعور » .

وهذا صحيح لكننا نعترض على أبى القاسم قائلين ان ملاعبة الأدب العربى القديم لأنواع العصور التى ظهر فيها ، لأمر يقر له بالمدق والحسن وأذن فلا غرو إذا أعجب به الأتقيون و قدسوه . كذلك نعارضه فى إخضاعه هذا الأدب القديم لنوقه الشخصى المشتق من ذوق عصرنا الحديث ،

ذلك انه يجب على الناقد المنصف النزيه ان يتحلى في نقده لأدب ما بذوق العصر الذى ظهر فيه هذا الأدب باعتبار اختلاف الأنواق من عصر الى آخر .

٤ - ضرورة سمو الأدب :

ونعنى بهذا الأساس ان الشأبى يشترط في الشعر الجيد ان يكون مصورا للحياة بل الحياة السامية الرفيعة في مختلف أحوالها ، سواء أكانت منشرة ضاحكة راضية أم مقطبة باكية ثائرة اذ يقول « ... » . وانه ليس لنا ان نطالب الشاعر في شعره بغير الحياة واذا جاز لنا أن نطالبه بأكثر من هذا فلنطالبه بأن تكون هذه الحياة رفيعة سامية تتكافأ مع ما للشاعر من قدسية الفن وجلاله ففى الحياة كثير من الحماقات والذنايا يتعالى الفن عن التدلى اليها من سمائه العالية » (راجع آثار الشأبى صفحة ١٢١) .

وظاهر من هذا القول أن الحياة التى يريد الشأبى أن يصورها الأدب انما هى حياة مثالية لا تبأى بالواقع . والذى يجنب الاديب تصوير الواقع ، ويبعته على تحقيق السمو والمثالية فى الأدب ، هو ، حسب رأيه ، الخيال الشعرى الذى لم يجده فى الأدب العربى لأن الشاعر العربى ظل مقيدا بواقعه لا يحيد عنه قيد أنملة فانت اشعاره واقعية زاخرة بالوصف المادى للطبيعة والمرأة وما يوجد فى الحياة من مظاهر جمالية اخرى .

٥ - قيمة النقد الأدبى فى الخيال الشعرى عند العرب :

الآن وقد عرفنا نظرة أبى القاسم الى الادب العربى ، ومنهجه فى النقد الادبى ، لنا ان نجيب عن تساؤلنا الاخير الوارد فى المقدمة وهو : هل كان جديرا بصفة الناقد الادبى الحق ؟ فنقول بكل حرية ورضى عن النفس ، ولا خوف علينا ولا هو يحزن ، ان الشأبى فى كتابه هذا ، شاعرا رومنى أكثر منه ناقد ادبى لانه اتخذ عقيدته الشعرية ونزعته الرومنطيقية منطلقا لأرائه فى نقد الادب العربى التقيم الذى لم يسعفه الحظ ان يتأثر بالمدرسة الرومنطيقية الظاهرة فى النصف الاول من القرن الماضى .

ولعل ابا القاسم معذور فى ذلك ، اذا علمنا انه من انصار الادب الرومنطيقى اذ كان شغوفا بمطالعة ما ترجم من آثار رواد هذه المدرسة فضلا عن مؤلفات : « جبران خليل جبران » وجماعته الذين ذهبوا هذا المذهب فى الادب ، فسأى نقد غير عالمى بالمعنى التام وأن حاول فيه الانطلاق من بعض الاسس والنظريات النقدية الحديثة ، اذ يميز نقده الشئ الكثير من الروية والدقة والنضج والاستقصاء صلاوة على ما فيه من أحكام معيبة متعسفة .

ولا أدل على صدق ما ذهبنا إليه من الأسلوب الذى كتب به بحثه هذا ، وهو أسلوب شعرى حافل بالمعانى الروحية السامية والصور الخيالية البديعة والانفاظ الموسيقية العذبة ، لا سيما أنه شاعر رومنس أكثر منه واقعى . وهذا ما أفضى به الى مطالبة الادب العربى بما فوق طاقته من الخيال الفسيح الخصب مثلما أدى به الى التهجيم على الشاعر العربى بسبب اتجاهه الواقعى ونظرته المادية السطحية الى الحياة .

ومما يزيد فى تدعيم رأينا ، تكذ المقارنة التى قام بها صاحبنا فى أكثر من موضع فى كتابه ، وهى مقارنة الادب العربى القديم بالادب الغربى الحديث أو قل بأدب النصف الاول من القرن التاسع عشر أعينى الادب الرومنسى . ونحن نعتبر هذه المقارنة خاطئة من وجهتين : الوجهة الزمانية والوجهة المكانية ، اذ ليس من المنطقى ان نقارن ادبا قديما ظهر فى عصور متعددة بأدب حديث عمره نصف قرن ، ولا من المعقول أن نوازن بين أدبين نشأ فى وسطين طبيعيين مختلفين كل الاختلاف ، فطبيعة البلاد العربية من دون شكر ليست كطبيعة البلاد الغربية . ثم ان الشابى يقابل الشاعر العربى البدوى المترحل برائد المذهب الرومنطيقى وأنبغ شعراء أوربا أعينى « لامرتين » و « فوته » وغيرهما من أولئك الذين عاشوا فى ظل القصور الفخمة وعرفوا كثيرا من المدينيات والآداب والعلوم القديمة والحديثة .

وهكذا قامت موازنة الشابى منذ البداية على أساس واه ، مع ما فى الموازنة بين أدبين مختلفين من خطر الانحياز - حسب عبارة الأستاذ عبد القادر المهيرى (١) - عن وعى أو غير وعى الى صنف دون آخر انحيازاً تعسفياً (راجع مقال الأستاذ الشبلى (٢) عن الشابى فى «مجلة الفكر» العدد الخاص رقم ٧ - أبريل ١٩٦٦) أما نقده الادبى فى حد ذاته، فنرى ان الشاقى قد انطلق فيه من أسس نقدية عرمت عند غيره من النقاد المعاصرين سواء أكانوا عربا أو أوروبين . اذ أنه تبنى هذه الاسس النظرية وطبقها بصورة عميلة على الادب العربى ، وأتى بما يؤكد - صحتها ويدعمها فقدم لنا فى محاضراته شواهد عديدة أستقأها مما خلفه الاجداد من آثار شعرية وفنرية . ولا ننكر ان إيمانه بهذه الاسس والنظريات

(١) الدكتور عبد القادر المهيرى أستاذ الادب العربى ورئيس قسم الدراسات العربية

بكلية الآداب بالجامعة التونسية .

(٢) الدكتور المنجى الشبلى أستاذ النقد الادبى بكلية الآداب بجامعة تونس .

ان دل على شيء فهو يدل على اطلاعه على التيارات الحديثة في دنيا
الادب والنقد . ولعمري فهذا هو المطلوب من الاديب الحى والناقد
الواعى .

الا ان تطبيقه لهذه النظريات ، قد آل به الى اصدار احكام معيبة
ومضطربة على الادب العربى كله ، فنراه يصرح بأن شعر الطبيعة عند
العرب لا أثر للسمو والخيال الشعري فيه ، في حين أنه يرفع من شأن
أبى تمام والبحترى وابن الرومى الذين قدسوا الطبيعة ، اذ يستشهد
ببيت شعر لأبى تمام فيقول مخاطباً قراءه : « ما رأيكم أنتم ؟ ألا تخشون
بهذه النظرة البعيدة النافذة » ، وبهذا الخيال القوى العميق في
بيت أبى تمام :

« دنيا معاش للورى حتى اذا جاء الربيع فأتيناها هي منظر »

فما أشد اعجاب أبى القاسم بأبى تمام ! واذن فما باله ينكر الخيال
الخصب العميق في شعر الطبيعة في الادب العربى ؟ اليس أبو تمام
والبحترى وابن الرومى من الشعراء العرب ؟ !

هذا وقد فعل ناقدنا نفس الشيء مع القصة في الادب العربى ،
فاعتبرها خلواً من الخيال الشعري القوى ، الا أنه يعجب برسالة الفجران
للمعري التي يرى أنها « خير ما ألف من النثر القصصى خيالاً ومغزى » .

فلولا هذا الاضطراب والتعميم والاطلاق في الاحكام لأوفى الادب العربى
حقه من النقد المنصف النزيه ، واذن لكان الشابى ناقداً أدبياً بحق .
ولكن ايمانه الشديد بتلك النظريات الحديثة مع نزعتة الرومنطيقية
المعروفة ، قد حال دونه ودون التمييز بين الجيد والردئ في الادب
العربى ، بل أكثر من ذلك فقد أفضى به الى المبالغة في تطبيقها ،
وتتجلى هذه المبالغة في اعتباره الادب العربى جافاً خلواً من كل جمال
مثل الوسط الطبيعي الذى ظهر فيه ، وماذا ساذجاً خطيباً مثل
الروح العربية .

ولقد وقع من قبله تحت تأثير هذه النظرية ، العتاد في
دراسته عن ابن الرومى ، وطه حسين في كتاب «تجديد ذكرى أبى العلاء» .

والحقيقة أن تطبيق هذه النظرية على الادب العربى القديم لحظر
كل الخطورة لانها على حد تعبير الاستاذ المنجى الشملى « قد تضيع

عنا البغية ، فنظن غاية مالا يعدو الوسيلة ، وقد تضعع عنا الإصالة التي نطلب ، ان نسينا ان الاديب ليس صدفة ملقاة على شاطئ تعبث به الرياح كيفما تشاء ، ولكنه حي له خصائص الاحياء في التأثير والتأثير « - وظاهر « من هذا القول انها ليست كافية لدراسة الادب ونقده . هذا ولعل أبا القاسم يكون ناقدا عادلا بعيدا عن مثل ذلك التعميم وهذه المبالغة لو تكلف أمر استقصاء الادب العربي ، ولا نقول كل الادب العربي لان هذا غير ممكن ، ولكن استقصاؤه على الأقل في بعض فنونه وآثاره ، فلو اطلع على الفن القصصي ، كما ينبغي ، لافى ما يبحث عنه من خيال شعري خصب في غير « رسالة الغفران » ، اعنى في قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل ، وحتى في « رسالة التوابع والزوابع » لابن شهيد الاندلسي ، فضلا عن « الف ليلة وليلة » و « كليلة ودمنة » القصتين اللتين لا يمكن انكار ما فيهما من « مثل هذا الخيال السابر لعماق النفس البشرية » .

وليت الشبابى ادرك ما في الشعر الاندلسي لا سيما شعر أبى نؤالؤة ، من صدق الشعور وقوة العاطفة وخصب الخيال حين يصف الشاعرة الطبيعة ويناجيها ويناغياها .

وحبذا لو تأمل جيدا في غزل العذريين ، فعسى أن يدرك أنه لا يقل خيالاً وسمواً عن حديث « لامرتين » و « جبران خليل جبران » عن المرأة ومنجاتها لها ، بل أكثر من ذلك فائنا نقول له : لأن كانت نظرة الشاعر العربي سافلة ذنيئة - حسبما يزعمه - فيجب أن يعلم أنه وجد من بين رواد المدرسة الرومنطيقية الذين يستشهد بأحدهم ، من كانت نظرتة الى المرأة أشد سفالاً وأعظم ذناءة مثل « بايرن » أستاذ « لامرتين » ، (نفس المرجع السابق) وعندئذ نطالب أبا القاسم بالإطلاع الشامل لأعلى الادب العربي فحسب بل وعلى الادب الغربى ، حتى لا يفشل عن مثل هذه الامور .

بقيت ناحية أخرى يجب ملاحظتها . في النقد الادبى خلال كتاب «الخيال الثفرى عند العرب » وهى اعتناء الشبابى الشديد بمعنى الادب ومضمونه دون شكله واسلوبه . ولا شك ان السبب في هذا يعود الى انشغاله بالبحث عن الخيال الشعري في الادب العربي دون غيره ، بل حتى الخيال الصناعى المجازى فقد صرح بطرحه من قبله .

ولعله كان يشق عليه أن يقوم بدورين في آن واحد . وربما كان يعتقد ، مثل جبران وجماعته - أن الشكل في الادب أمر ثانوى بالنسبة الى المعنى . لكننا نراه يعترف بأهمية هذا الشكل في صياغة

الادب ، اذ يقول معرفا الشمر بأنه تعبير عن صور الحياة وآثارها « بأسلوب فنى جميل ملؤه القوة والحيالة » راجع مجلة العالم الادبى س (١) عدد ٢ فبراير ١٩٣٠ (١) وبهذا لعله كان راضيا عن الاوزان الشعرية والقوالب التى - صيغ فيها الادب العربى .

ومهما يكن الامر فان سيطرة المقياس الروحى والمعنوى على نقده ، لم يفسح له المجال لعمال المقياس الشكلى واللفوى . واذن فمنهجه فى النقد الادبى ليس فقهيا كما هو الشأن عند غيره من النقاد العرب مثل الجرجاني من القدامى ومحمد مندور من المحدثين .

وفى النهاية نقول : ان ابا القاسم الشابى قد غامر بنفسه فى هذا الكتاب ، اذ اقتحم فيه مجال النقد الادبى ، وهو مازال بعد فى ربيع العمر ، لم تنضج افكاره ولم تكتمل ثقافته فأقبل على الادب العربى يدرسه وينقده بل ينتقده ، محكما فيه ذوقه وذوق عصره ، ومسلطا عليه النظريات النقدية الحديثة ، فجاءت احكامه عليه قاسية متعسفة ، فيها كثير من الاضطراب والتعميم والمبالغة ، وفيها هضم لحقوق هذا التراث الادبى . ينم من جهل او تجاهل لما فيه من روعة وجوده وقوة خيال ، مع اعترافنا بما فيه من مواطن قبيح ورداءة وضعف خيال .

ولئن كان موقف الشابى من الادب العربى كذلك ، فاننا لن نضبطه حقه كناقد ، فلقد دلت محاولته هذه على ادراكه للاسس التى ينبى عليها النقد ، كما دلت على ذوق رفيع لا يعجب الا بالادب الرفيع السامى . ولعل هذه المحاضرة احسن وثيقة لمعرفة الحركة الادبية التى ازدهرت بتونس فى الثلث الاول من هذا القرن . ولعلها ايضا البذرة الاولى فى حقل الصراع بين القديم والجديد ، اذ يكفى ان نعرف ذلك الصدى الهائل الذى احدثته فى اوساط المثقفين ، بسبب ما جاء فيها من ثورة على الادب العربى القديم ، فى عصر عز أن يوجد فيه من يثور على كل ما هو قديم وما هو تقليدى مقدس .

(١) مجلة أدبية كانت تنشر بتونس فى الثلاثينيات وحملت بقائد الشابى وكان يرأس

تحريرها الاديب التونسى المرحوم زين العابدين التونسى .

تراجير ١٩٧٧

حسين عبد العليم

انك عندما تتخلى عن مبادئك يمكنك أن تظل متواجدا — لكنك وقتها لن تكون على قيد الحياة . « مارك توين » .
وفي روجي مظلما في قاع المحيط .. ترقد أحلام السفن الفارقة .
« ليرمونتوف » .



هاكم صديق طفولتي ، ذلك الذي كان يقطن قسرب منزلنا — بعد الجسر ، في حجرة واحدة مع أمه وأبيه ، كانوا يرحبون بى كثيرا عند ذهابى اليهم وكانهم يتشرفون بزيارتي — ويصرون على أن أجلس فوق المقعد ولا أشاركهم أفتراش الأرض .

كنت احبه كثيرا جدنا ، وكنت أصر على توصيله يوميا حتى الجسر واتعرض للخوف اثناء رجوعى بمفردى في الظلام — ولكنى كنت سعيدا بهذا ، وكنت دائما أعجب بفقره لدرجة أننى تمنيت أن تكون عندى جاكّة مقطعة مثل جاكته .

هاكم صديق طفولتى — ذلك الذى كان يعلمنى كتابة الشعر .



لكى تكون مبررا ينبغى أن تشرح ، حتى لو تهدج صوتك وخنقك البكاء
والياس ، وينبغى أن تكتب بوضوح أيضا .

حسنا ، هذه ليست أكثر من محاولة تعبير عن حزن ، حزن بدا لى
اثرا وكان يعيش فى قلبى وفى أصابعى ، لم أستطع فى النهاية سوى
تكريس ليلة واحدة لحزنى ، لصديقى عندما انتحر وترك رذاذا من ذكراه
المنعشه وكثيرا من قواه الضعيفه . تستطيع أن تضيف أيضا انها
ربما كانت الليلة الاخيرة لاي منا ، شاعرا — طالبا ، عاملا وحتى قس ،
فالتفصيلات لا تهتم كثيرا قدر ما يهم الصمت ، والانسان هو الذى يختار
الطريقة التى تلائمه لانتحاره ، وحتى اذا واجهه المواجهة أيضا انتحار من
نوع ما .



أخذ يعد حقيبة السفر : بنطالين ، ثلاثة قمصان ، زوج من الشرايات
زوجين من الملابس الداخلية ، ماكينة الحلاقة والامواس ، معجون
الاسنان والفرشاه ، كتاب : رسالة فى اللاهوت والسياسة ، موطئة
الوجه ، رداء صوفى .

هبط السلم وهناك ما يثقل على صدره ، فوجيء بان الشارع
مختلف : طويل ومظلم وصامت وليس به احد .

(اننى اشك فى هذه المسألة منذ البداية ، هذا ليس شارعنا الذى
أعرفه وتعودته ، المسألة المحيرة اننى هابط لتوى من منزلى الذى اعيه
جيذا وأعى انه فى شارعنا ، لكن ، هذا ليس شارعنا بالتأكيد ، ثم ان ،
آه ، زوجتى وطفلى لم يكونا موجودين بالمنزل ، لقد نسيت حتى اننى متزوج
ولى طفل ، الكارثة اننى اسير فى الشارع كمن يعرفه منذ زمن ، ربما فقدت
التأثير على قسدى وجسدى فيتحركان دون ارادتى ، أو ربما هناك تهديد
مباشر لعقلى بحيث ينفصل عن ذاتى ويتصرف بشكل مستقل عنى ، اننى
اكاد أجن)

عبر البوابة الكبيرة الى داخل محطة القطارات ، فوجيء بالأرصفة
خالية : ما من مسافرين أو مستقبلين أو مودعين ، ما من زهور ، لا يوجد
بائعة جرائد أو باعة أطعمة أو متلجات ، لا يوجد شحاذون ولا مكبرات
صوت تعلن عن وصول أو قيام قطار ، لا يوجد حتى عمال بوفيه .
المحطة خالية ، عدة مصابيح باهتة تسقط ضوءا شاحبا . تلفت حوله —
لم يجد أحدا كى يتحدث اليه ، القطار يقف كخط طويل من الثلج خطأ
نحو القططار ، خطواته لها صدى عال منتظم يرن فى أنحاء المكان ،

ركب القطار ، القطار أيضا خال لا يوجد به سواه ولا توجد به مصابيح ،
بدا القطار يتحرك دون صوت ، تدريجيا انطلق كالسهم .

(انى أشك فى هذه المسألة منذ البداية) .

أسقط فى يده ، النوم هو أحد الحلول الابدية المؤقتة للمشاكل ،
(فليحدث) ما (يحدث) ، نام فى كرسية ، مالت رقبته الى ناحية ، وكان نومه
تلقا متقطعا .

رأى فيما يرى النائم :

كان جالسا فى منزله — وفجأة تاقطت روحه لقبزه : ستشربنى
الطرقات وأشربها ، ساشعر بها بصدق ، ستفتلت فى عروقى أبعاد حرية
الدم وتدفقه .

وايقن كيقين المستيقظ :

أيضا فى حلمى أنسى تماما اننى متزوج ولى طفل ، هذا الحلم امتداد
للمسألة الغريبة التى تحدث لى .

ورأى فيما يرى النائم :

وضع معطفه وهبط السلم ، ملا رثيته من هواء الليل النقى ،
الشوارع شبه خالية من الناس ، لابد انه وقت متأخر ، الليل أيضا له
ظلال ، البناءات تنهض على جانبي الطريق كالمردة الخرافية ، انه يسير
واضعا يديه فى جيب معطفه . فكر فى نفسه : ما أشبهنى بأبطال الروايات
الروسية ، تتقصنى بظر سيرج والسماور واغلوفنا . خطواته تدق فى
الشارع والشارع برك صغيرة من المياه واتساعات مظلمة .

ومن خلفه سمع اصوات أقدام بعيدة ، لم يابه للأمر وسار فى طريقه
اقتربت الخطوات واتضحنت ، أصبح من الأكثر وضوحا انها تسير وراءه
فى خط مواز (لعله متسول رزىل ، الحصل العملى أن أوسع خطواتى كى
أتحاشاه) وبالفعل كان يغذ السير — الا ان الخطوات الخلفية كانت تتسع
بقدر اتساع خطواته أيضا (حسنا لن بنجح فى استفزازى ، هذا المساء
كارثة ، سوف أستمر فى تنفيذ خطتى التى وضعتها تجاهه. ولن أعيره اهتماما،

تجاهلى له سوف يضعه فى ترتيب قيمته الحقيقية) اتسعت خطواته بشكل ملحوظ حتى كانت أن تتحول الى عدو ، من خلفه كانت تتسع الخطوات حتى تكاد تتحول الى عدو أيضا ، وكان هو يتصعب عرقا .

وايقن كيقين المستيقظ :

هذا حلم مرعب وسخيف وغير مفهوم ، على أن استيقظ الآن ماذا ، لا استطيع ، ها ، فهمت ، هذا امتداد للمسألة العجيبة وليس لى ارادة فيها .

ورأى فيها يرى النائم :

ظل يجرى ويلهت والخطوات من وراه تجرى وتلهت ، يستطيع أى شيء الآن الا ان ينظر وراه ، سوف يتجه من الرعب ويموت لو رأى مطاردة (آه ، لقد تعبت ، خطوة وبده توضع فوق كتفى اثنى لا اسمع صوت تنفسه ، النجدة النجدة .. النجدة) كانت البنانيات تثبت لها ايساد وارداق وتهتز راقصة مخرجة السننها ، وكان هو ينزلق فوق الفئران التى ملأت الطرقات تصنع بانواها اصواتا عالية من الموسيقى لكلاسيك .

فجأة — شعر باليد فوق كتفه ، ثقيلة كحجر طاحون تسره الى الارض ، بدا يدير رأسه ببطء وذهل الى الخلف ، واستيقظ من النوم .



كان القطار يخفف من سرعته تدريجيا ، وقوف القطار بدا بهذا الشكل: يلته ويلتقط أنفاسه المتقطعة . هبط من القطار ، تلفت حوله فى دهشة ثم هز رأسه (لأبأس ، لنسير الى نهاية المسألة الغريبة) الأرض منبسطة أمامه ، مزيج من شكل أرض القرية وأرض الصحراء ، عدة أكواخ منتشرة بغير انتظام (يقينا أن هناك شيئا لا اعرفه ، قدمات تسيران متجهتان الى جهة تعرفانها بالتأكيد ، لكن عقلى لا يدري شيئا عن هذه الأحداث والتداخلات) اقترب فى سيره من بعض الأكواخ وفكر فى نفسه (آه ، آه ، تفكرت ، فى طولتى كنت أرى هذا المكان ، نعم بالتأكيد هذه الأرض وهذه الأكواخ ، لكن وقتها كانت توجد المعجوز (تجاوزت قدامه الأكواخ التى كان قد اقترب منها) يا الله ، كانت كوابيس رهيبة ، والغريب أن امى كانت ذاتها تكون جالسة على عتبة أحد الأكواخ فى ضوء القمر ، أمر أمها فلا تعرفنى ولا تحذنى ، وحتى عندها كانت ترانى والمعجوز تجذبنى من يدى الى داخل الكوخ المقابل لها — لم تكن تحرك ساكنا ،

وابن الكلب صوتى كان ينجس ، انقذنى يا امياه ، ستاكلنى العجوز) تجاوزت قدماه منطقة الأكواخ جميعا وبدا على البعد منزل عصرى كانت اقدامه تتجه اليه مباشرة ، ابتسم فى نفسه (بعد أن كبرت قليلا كان يأتينى نفس الكابوس لكنه كان كابوس لذيذ ، اعتقد أننى كائن جنسى خالص وخبيث ، اسير الكابوس على ارادتى ، اتعجل المراحل الاولى منه ثم ابتباطا ، تأخذنى العجوز الى داخل كوخها وتبدأ فى ضربى ومحاولة عصى ، وتصطدم يداى بحركة ارادية منى بصدرها وبطنها وتستلقى هى نائمة فوقى لتاكلنى فاشعر بلذة خرافية بين مخذى) وصل الى المنزل العصرى ، تجاوز مدخله ثم توقف مبهوتا ، فوجيء تماما بأنه يدخل منزله : نفس البناء العتيق ، نفس السلم الحلزوني المظلم ، نفس العتبة المهشمة (وصلت المسألة الغريبة الى ذروتها ، من غير المنطقى اطلاقا أن تكون هناك مسافة بين بيتى وبيتى يقطعها قطار) فى الدور الرابع فوجيء بأن باب شقته مفتوح .



خطا الى داخل شقته فى توجس ، رآها عبارة عن قاعة متسعة ومصفوف فيها مقاعد طويلة ، فى صدر القاعة منصة عريضة الى يسارها فنص حديدى . يبرز جالسا الى المنصة طفل الى يمينه امرأة ، الطفل يرتدى ثوبا اسود مفضاض ويقع على راسه باروكة بيضاء معقوصة الاطراف ، كالتقصاة الانجليز ، وكان الطفل يغمز بعينه اليسرى دائسا ، اما المرأة فكان امامها اناء وسكين وكانت تقشر حبات البطاطس . (انه طفلى) والمرأة زوجتى ، انا لا افهم شيئا ، ماله يغمز بعينه دائما ، هل تؤله أم ماذا وزوجتى عاكفة على عملها المنزلى ، حتى فى هذا المكان العجيب الذى من المفروض أنه شقتى) . كان الطفل يميل على المرأة الجالسة ويتهايسر بكلمات — بدا انها مهمة لأن الانفعال بدا يغزوه ، اثناء المناقشة كانا ينظران ويشيران اليه (لم يبدو عليهما انهما يعرفننى ، ما أغرب ذلك ، لقد تزوجتها من حب وانجبناه من حب وناضلنا فى حياتنا سويا وذقنا العلم) التفت الطفل نحوه ثم صاح بصوت جاء أخفنا « خائن .. تقدم ياستزن الى القفص » . تحركت اقدامه نحو القفص بخطوات لها وقع رتيب ذو رنين فى القاعة : (ياللكارثة ، المفروض علميا ان عقلى هو الذى يأخذ قرار التقدم الى القفص الحديدى فى أجزاء الثانية ، ويقتنع به ، ويعطى الإشارة الى باقى الجسد عن طريق الأعصاب الحسية فتتحرك اقدامى مالى أرى عقلى منفصلا تماما عن جسدى وعن الأحداث ، سحقا له ، كل ما يملكه ازاء ذلك اندهائشه بلهاء وشيء من الذعر وقدرية عظيمة كأبطال التراجيديات ، اقدامى تتحرك وكان لها عقل منفصل) داخل القفص وفى الحائط وجد بابا ، أدار مقبضه فالتفت ، خطا الى الداخل وجد مبرا حجرياً متوسط الطول مظلما ، فى نهايته بدأ بصيص من الضوء ، سار فى

المر متلفتا حوله في الظلام ، اجتاز المر ففجىء بنفسه يفتح على شارع عظيم : مزدحم بالناس والسيارات والضجيج وافيشات الاعلانات (ها .. العاصمة) وفكر في نفسه (ماهى المسألة ، ان روى تتعذب وتضيق ، وأنا صغير كنت أعيش مع أهلى فى بلدنا الخابية ، لم أكن رأيت العاصمة الا مرتين او ثلاثة ، كنت أنبهز بالأضواء وافيشات الاعلانات فيها . كنت دائما أحلم بأننى أسير فى بلدتى — فى مكان غير متضح المعالم ، ربما حارة بجوار شارع البحر أو بجوار مقام الشيخ — كنت أسير وفجأة يفضى بى هذا المكان الى العاصمة فأسعد سعادة لا حدود لها ثم أستيقظ من النوم) وفكر في نفسه أيضا (آه ، الحلم كان يتوقف دائما عند هذا ، كل معتقداتى ورغبتى فى العاصمة كانت تنتهى عند رؤيتى لها وأنبهزى بها آه ، كان ينتهى الحلم عند وصولى اليها ورؤيتى لافيشات الاعلانات) ابتسم فى نفسه (والغريب أننى كنت عندما أستيقظ اذهب الى المكان الذى يكون من المحتمل أنه هو الذى رأيت فى حلمى والذى يفضى بى الى العاصمة — فلا أجده أبدا رغم تنقيبى الشديد عنه) تلفت حوله ، تحير قليلا ، وبدأت أقدابه تسير فى الشارع العظيم .



ظل يسير ، الناس تسير ، الناس يمرون من حوله يعبرونه ، الناس يواجهونه يتركونه ، وفجأة رأى شخصا جيبيا ، شخصا يعرفه جيدا (يا الله ، أنه أبى ، نعم أبى ، أقسم أنه هو ، كيف هذا ، لقد مات أبى منذ ثلاث سنوات ، عموما لا ينبغى اضاءة الوقت ، اننى أفقده ، سأسرع وراءه وسأستوفئه سأحضنه بشدة وسأشم رائحته) سار بخطى واسعة للحاق بالوجه الذى رآه بسين الناس (آه ، لن أنسى ، سأبقى على كفتيه وسأحكى له عن المسألة الغريبة التى تحدث لى ، سأستمد من ميونه القوة والشجاعة) اقترب من الرجل ، حاذاه ثم سبقه بخطوة ، نظر الى وجهه فوجده مختلفا ، ان الرجل ليس أبيه ، شعر بالانتيار التام ، انهنت قواه ، اسند ظهره الى الحائط (الصداق يبتك بى) انصب نظره على أول الشارع العظيم ، رأى مجموعة كبيرة من الرموس والاجسام المتكتلة قادمة فى مواجهته فى ثلثها الاول كان هناك احدهم مرفوعا على كتفين ويلوح بيده ويقول شيئا ما : (مظاهره ! بماذا يطالبون يا ترى) حاذته المظاهرة تشوش فى اذنه هتافات معادية للنظام ، تعجب فلم يكن هناك رجال أمن ولا بوليس ولا أخصية سوداء ثقيلة ولا هراوات ولا خراطيم مياه ولا حتى قنابل مسيلة للدموع ولا طلاقات رصاص . تجاوزته المظاهرة ، فى مؤخرتها كانت أعداد متفرقة من الناس ، اقبل

نحوه شابان وفتاه ، قالوا له : تعال معنا الى البار — سنشرب ونقرأ
الاشعار ونحدث في حتمية التنظير ونتضاجع آخر الليل . قال لهم : أريد
أن أنام ، الصداع يفتك بى وقال فى نفسه ماذا لو يدركون المسألة
الغريبة ؟



داخل البار شاهد العيون المتورمة بالحزن واللى النابتة بالهموم ،
مكر فى مضاجعة الفتاة التى مع الشابين (أشعر بأنى دائما كنت أمارس
الاستثناء ، يجب أن أضاجع بشده وبعمق وبصدق لكن هذا الصداع !!
ساستدعى جميع صور القديسين وأطلب الرحمة ، أما لهذه المسألة الغريبة
أن تنتهى) وضع رسيغة على الطاولة وأسند رأسه اليها ، وعلى الفور
انخرط فى نوم عميق .

وسمع فيما يسمع النائم من يقول له :

التسليم هو الذى يخلص ، هو التسليم الكامل لكل نفسك ، انه
تغيير السيادة على القلب البشرى من سيادة الذات الى سيادتى ، وسيادتى
تشمل اعمالك وأموالك وخطط مستقبلك وعلاقاتك الشخصية وحتى وجودك
ذاته ، عندئذ سيتأكد لك أنك أصبحت عضوا فى العائلة وأنك قد ولدت
ثانية روحيا .

ورأى فيما يرى النائم :

عطىلا نائما فى حوض استحمام ملء بجمرات من النار يدلك بها جسده
فى تلذذ .

وسمع فيما يسمع النائم من يقول له :

ان سيادتى تبدأ لدى قرارك بأن أمتلك حياتك ، لكنها تستمر خلال
طاعتك لى وأنت مستمر فى التسليم ، قل لى أنك تؤمن بى وثق فى ، سلم
نفسك بالكامل لى ، سأحفظ وعذك وأعطيك غفرانى ، سأقدم لك المال
والمسكن والملبس والخبز والوظيفة والسيارة والابنان
وأقبلك أبنا لى .

ورأى فيما يرى النائم :

أوديب يقوم بأعداد مأخر الطعام والخمر والفراش استعدادا
لمضاجعة أمه .

ونسمع فيما يسمع النائم من يقول له :

تحدث الى بكلماتك الخالصة ، اعترف بخطاياك ، اذكرها بأسمائها
الحقيقية : الحب ، الصدق ، الكبرياء ، الفن ، الثورة . قل لى انك
قررت ان تتوب ، وانك على استعداد لأن تترك كل خطيئة معروفة لديك ،
وانك تعطينى الحق فى ادارة حياتك ، اذا كنت تحبى احفظ وصاياى .

استيقظ من النوم ، كان مرسوما على وجهه سمات الرضا والهدوء
المعذب (قد سمعت وأطعت ، أنا وحدى الذى اعى أنا وحدى الذى افهم ،
دعنى منهم ومن هرائهم ، أنا اوديب ، أنا أنتيجون ، أنا ...) ومضى
بتواجداً .



الموت يدهم حلم البرتقال

جيلي عبد الرحمن

تمدها خطى الجسود
أم أنه يخب في بله
لشد ما بينكما من الشبه
يا أيها الأصيل .. حامل الشداد !

أسلس له القياد
البساتين غادرتك في الظهيرة
بينكما برازخ الحمون ، والدجون ، والوهاد !

أوحشت صبح البرتقال ،
حين مال بالضميرة
« قال خذني لا تخف »
والغنى .. في الحب «
— قلت شكرا للهوى .. والحب ...
سناك لا تراه الأعين الفقيرة .
وابتطعت ريقك المسموم .. بالقتاد !

« حى على الفلاح » فى قبوكم القمى
— لو نسينى أذنت بعد ساعة
نشدد سرجنا ، ونرتى فى الحى !

اقمشة الدكاكين .. والطعام
لفوا الجنود .. فى رصيف الباعة
« موى صباها » ..
شق ظهرنا الترام
والقفل ، والأسبال ، والمجاعة
يا كفن البساتين المضاعه !

مجلاتك الحسودية
لحن الجناز فى قداس العربية

من أين .. اتبل الموت ؟
لا همس ، ولا صوت !
البرتقال حلم البيت
وكسرة ، وجرة من زيت

أستميك العنر ، والجواد
ملقى على جثمانك المسكين
سرادق الرحيل فى الميلاد

دعنى أضمد الرؤى الأخيرة
وأزحم الشواطئ المهجورة

شيعة أيتها الفسائين
مزقت هذا القلب .. بالمسكين

الأوراق الرسمية



فخرى ليب

دخلنا الوادي ، والنهار في اوله . قرى النوبيين المهجرين مازالت
ناثبة . لا حركة ولا نائمة . الأرض مقسمة . بلا زرع ولا ماء . الوادي
عريض ، والسيارات تتسابق في خطوط اقرب للتوازي . اذيال الغبار
تتجمع خلفنا في عاصفة رملية . تناثرت هياكل الجبال ببضاء ناصعة .
أجهدنا طول السفر والعطش ، فهلكت قبل أن تبلغ النهر . الحرارة
بالغة الشدة ، والرمال السافية ، نظفتها ، لمعتها ، فبقيت شواهد انذار
وتحذير .

اقتربنا من موقع الأحجار الجيرية ، كما أظهرتها الصور الجوية .
انتشرنا في كل اتجاه ، عثرنا على شذرات منها ، هنا وهناك . لابد أنها
قادمة من مكان ما . حملتها السيول . تابعنا أثرها الى مصدرها ، كانت
هناك فوق الجبل . كتلة محدودة لقلنسوة بيضاء . أثر جيولوجي بلا قيمة
اقتصادية كان علينا ان نتجه الى مكان غير المكان .

قال جيولوجي قديم ، احذروا الجبال التي ستلتاكم . انها تبدو
عادة شاهقت شامخة ، الا أن الحمى ينخر أحشائها ضربة شاكوش
واحد ، وتنهال عليكم . لا يخدعكم مظهرها .

الشمال وجهتنا . تراعت لنا من بعد ، غابة تشجير . استطبنا
المكان فقمصناه . ما أن دخلنا حتى وجدناه مقلبا للنفاية . مرتعا لكل
الكائنات . نظف العمال بقعة منها . بدأوا في نصب الخيام . انتحبنا
جانبا ، ندفع عن أنفسنا ، أرتال الذباب .

في المساء خرجت استنشق هواء النيل . كان الكوبرى الممتد
بعرضه ، والذي تقع الغابة الى جواره ، هو أفضل الأمكنة . للكوبرى
في نفسى ذكريات منذ الصبا . أنا لم أره من قبل . لكنى سمعت عنه ،
أغنية تتحدث عن النعاس الذي يصيب من يضربه الهوى ، ان عبره .
كانت موسيقى الأغنية تطن في أذنى ، تستحث خطاى . ما أن وضعت
قدمى عليه حتى زكمتنى رائحة السبك والنتن ، هاجمتنى أرجال الناموس
بخراطيم تخترق كل حجاب . تركت جسدى منقوشا بالبنور . عدت
كالناتق . « العن الشاعر والأغنية .

السيارة « الجيب » تتجه بنا ناحية الغرب . معى فى داخلها
عاملان . أب وابنه . الأب رسميا أصغر سنا من ابنه ، قيل أنهما
ولدا بلا شهادة ميلاد . عند التعيين يلزم التسنين ، شهادة يكتبها
الطبيب . صار الأب أصغر سنا ، حتى يمتد به عمر العمل ، صار الابن
أكبر سنا حتى يتجاوز عمر التجنيد . نفس الطبيب أعطاهما ميلادا
جديدا . أولا الابن قبل أن يولد الأب . الجميع يعلم ذلك ، يروونه
ككثكثة . لكن ان جد الجد ، لا أحد يعترف بغير ما تقول الأوراق
الرسمية .

تبدأ دوما بدراسة الأماكن المشكوفة . المحاجر القديمة والجديدة .
المرخصة وغير المرخصة . تتابع آثار السيارات . الكثير منها يتداخل ،
ينفصل ، علاماتها المتعددة ، تم عن أنواعها . تحولت الشمس الى
نبع نارى ، يصب لهيبه « الجيب » تلهث ، تتوقف ، تبرد ، تعود تسير .

تشق الصمت الساكن . وحرارة تحيل أجسادنا الى عجيبة ساخنة .
نشرب الماء فيطفح على أجسادنا عرقا مالحا يدبغ جلودنا . مثينا ،
صعدنا ، هبطنا . حملنا من الصخور عينات .

بدأنا رحلة العودة . ثقلت قدمائ . صارنا والربل سواء .
احبرت عينائ من وهج يفلننا . قال السائق ، آثار عربة كبيرة ، ربما
قادتنا الى محجر يفيد بحثنا . أشرت برأسى نفيا . غدا يوم آخر .

في المعسكر كان الماء في الظل ساخنا . لم أستطع شربه . اغتسلت
به . سقطت نائما حتى الفجر . استيقظت يمانقتى الخمول .

خرجنا الى العمل . اخترقنا شريط الحقول الضيق . تلقفتنا
الصحراء عابسة . نفس آثار الأمس ، أضيفت لها آثار سيارتنا .
ظهرت آثار العربة الكبيرة . قال السائق ، تبدو حديثة . اشرت له أن
يتبعها . سرنا شوطا طويلا . لم تظهر أمامنا أية مرتفعات تنبئ عن أى
محاجر . قال السائق ، ربما كانت بمستوى الأرض . قلت الأرض
تحتنا رملية . من بعيد لاح شيء ما ، داكن اللون . أسرع السائق .
دنونا أكثر فاكثر . انتهت آثار العربة الكبيرة . طار الخمول فى رأسى .
على الأرض تمدد أنسان . رجل وجهه للسباء . ذراعه مفرودان
كالمصلوب . جاف أسمر مقدد . ملابسه غريبة ، وسحته أغرب .
تحلقنا حوله . همس العمال ، قتيل ؟ ضال خنته الظمأ ؟ لكن تلك
العجلات الكبيرة . ما الذى أتى بها ؟ انسان ، يمكن أن يكون أنا
أو أنت ، أيا منا سنحمله ، كلا نتركه . قال السائق ، كأننا لم نر شيئا .
قلت ، وماذا عن عجلات سيارتنا التى تداخلت مع العربة الكبيرة ؟
كان يرقد أمامنا فى سبات عميق ، عمق الأبدية . طنت بعض الذبابات .
صاح السائق ، لا تلمسه . اعتدلت كما كنت نذهب الى الشرطة . بالناس
وتلك الورطة . يمكن أن يكون أنا أو أنت . هو انسان ، هنالك من
ينتظر أوبته دون طائل .

فى قسم الشرطة ، نظر الضابط الينا بعينين خامدتين . قلنا ، قتيل .
تأمل فى جلسته . رويت له الحكاية . بدا الامتعاض على شففيه .
تسائل عن الجثة . قلت ، هناك فى العراء . تمطى ، استلقى ، خيل
الى أنه أغفى ، فتح عينيه على اتساعهما . تتلاعب . تسائل فى استخفاف ،
أدى ؟ قلت ، نعم ، أمر لا ريب فيه . نظر الى مشفقا . قال ، وحش

جبلى . لم افهم ماذا يعنى . هز رأسه مؤكدا ، وحش جبلى . قلت ، أنت
لسم تره . قال ، أعرفه ، وحش جبلى . لا يوجد بشعر
فى هذا المكان . قلت مصرا ، أنا رأيته . قال ، حقا رأيته ، لكنك لا تعرفه .
أحسست المهانة . كيف لأعرف بنى الانسان ! أكذب عينى وأصدق هذا
الجالس فى الظل ، خلف دفتر الاحوال . قلت متحمدا ، نكتب محضرا .
خيل الى انه هم بطردى . قال : أرسلك الى النيابة .

كان وكيل النيابة ، غارقا فى كرسيه . عندما دخلت ، نفخ .
لا أدرى منى أم من الحر . قيل أن افتح فمى . غرس عينيه فى وجهى .
قتل ساخرا ، حكاية القتل ! تجاهلت سخريته ، قلت . نعم . تسأل
فى حدة ، ما دواعى ذهابك هناك . قلت ، عملى . عاد الى سخريته ،
تجمع الجثث . قلت ، أجمع العينات ، لكنى عثرت على جثة آدمى .
نهض عن كرسيه . وقف قبالى ، قال من بين أسنانه ، وحش جبلى .
لا يذهب آدمى الى هناك . قلت ، لكنى أذهب . قال ، اذهب الى
غبرى . قلت ، أرسلنى الضابط اليك . قال ، لم يحدث ، لأبد من
أوراق . قلت ، أذن كيف عرفت؟ عاد الى مكتبه . غرق فى كرسيه .

عدت غاضبا الى الضابط . نظر الى شابتا . قلت ، مادام
الأمر كذلك ، فانى سأحضر الجثة لك . انداح وجهه . تلاشت ملامحه .
جلس وجلس .

عادت العربية بالجثة ، بعد ساعة ، وضمتها العمال أمامه فى
الجبرة . جحظت عيناه . قام ، سار الى حيث كانت . ركلها بحذائه .
تهته قائلا ، وحش جبلى ، كما قلت . تركته وأنا أزوم ، انه انسان
حقيقى .

ظللنا نعمل فى المنطقة اسبوعا آخر ، ثم انتقلنا بعيدا بعيدا نحو
الشمال .

بدانا العمل فى الموقع الجديد . اخترقنا شريط الجقول الضيق .
تلقفتنا الصحراء عابسة . قال السائق ، آثار عربية كبيرة ، تبدو
حديثه . أشرت له أن يتبعها . سرنا شوطا طويلا . من بعيد لاح شيء
ما ، داكن اللون . أسرع السائق . دنونا أكثر فلكثر . على الأرض
تدرد انسان . رجل ، وجهه للسما . ذراعاه مفردان كالمصلوب .
جاف أسمر ، مقدد

أصابع السيطرة الصهيونية على السينما العالمية

لندن : امير العبرى

انشاء انعقاد مهرجان « كان » السينمائي الدولى فى العام الماضى ، صرح يورام جلوبس مدير الشركة السينمائية المسماة « كانون » . صرح للصحفيين بقوله : ان هناك امران رئيسيان يشغلان كافة الحاضرين الى كان : الاول . . من الذى سيحصل على السعفة الذهبية اى الجائزة الكبرى للمهرجان ، والثانى . . من أين تحصل شركة « كانون » على التمويل ؟ !

ولاشك ان ذلك التساؤل ، يعبر عن مدى الاحساس بالدهشة والريبة التى يشعر بها العاملون فى حقل الصناعة السينمائية ، ازاء النشاط الفاض والمريب للشركة اليهودية العالمية التى تضخم نشاطها خلال السنوات القليلة الماضية ، واتسع نطاق اعمالها على نحو سرطاني شرس ، حتى اصبحت تهدد نفوذ الشركات الامريكية الكبرى العريقة .

ما هى اذن حكاية « كانون » . ومن الذى يقف وراء دعم طموحات هذه الشركة المشبوهة . . التى بدأت نشاطها فى اسرائيل ، ثم انتقلت الى الولايات المتحدة ، واصبحت تسعى اليوم الى التغلغل داخل السوق العالمى للفيلم ؟

الضابطان المفسران :

هناك شخصان يلعبان الادوار الرئيسية في رواية « كانون » ..
ويغامزان اليوم بملايين الدولارات في صناعة السينما العالمية . والاثنان من
ضباط الاحتياط في الجيش الاسرائيلي .

اولهما : هو مناحيم جولان « ٥٦ عاما » . بدأ حياته بالعمل
كطيار في سلاح الجو الاسرائيلي وشارك في اغتصاب فلسطين في حرب
عام ١٩٤٨ . ثم ترك الجيش وسافر الى لندن لدراسة فنون الاخراج
في مدرسة « الاوليفيك » في المسرح الانجليزي الشهير ، كما درس الدراما
في اكااديمية لندن . وعاد الى اسرائيل حيث قام باخراج بعض
المسرحيات ، قبل أن يتجه الى الاهتمام بتأسيس الصناعة السينمائية في
اسرائيل . وبعد أن استكمل دراساته السينمائية في جامعة نيويورك ، عاد
مرة أخرى الى اسرائيل ، لى ينتج ويخرج أول افلامه « الدور اهو » عام
١٩٦٣ ، ثم « صلاح » في العام التالي . ومع نجاح الفيلمين ، شارك جولان
مع ابن عمه جلويوس في تأسيس شركة للانتاج السينمائي باسم
« افلام نوح المتحدة » . انتجت هذه الشركة عددا من الافلام بمعدل
٥ افلام في العام ، أهمها « المنزل في شارع شيلوس » و « أحبك ياروزا »
ثم « دبابه الى القاهرة » .. الذي كان أول فيلم اسرائيلي يوزع داخل
الولايات المتحدة عام ١٩٦٦ ، عن طريق الموزع الصهيوني صامويل اركوف .

وفي عام ١٩٧٦ .. تحولت شركة « نوح فيلم » الى الانتاج المشترك
مع دول اوربا الغربية ، وتغير اسمها الى شركة جولان — جلويوس للانتاج .

وجولان هو بمثابة الاب الروحي لما يسمى بصناعة السينما الاسرائيلية .
وقد أخرج وانتج بمفرده أكثر من ثلاثين فيلما . وحقق فيلمه « كاذبان »
أرباحا كبيرة في اسرائيل ، وتولت شركة « مترو » الامريكية توزيعه عالميا .
وقد تخصص جولان بعد ذلك في تقديم افلام الاثارة والمغامرات التي
لا تخلو من الدعاية السياسية ضد العرب ، مثل فيلم « عملية ثندربولت »
(١٩٧٧) الذي يقوم فيه بتجديد العملية الاسرائيلية في الاغارة على مطار
عنقبي بأوغندا عام ١٩٧٥ وتخليص الرهائن الاسرائيليين من ايدي المناضلين
الفلسطينيين .

وكانت آخر مغامرات جولان في مجال الانتاج المشترك ، فيلم « ساحر لوبلين » مع الولايات المتحدة والمانيا الغربية ، وبلغت تكاليف انتاجه ٦ مليون دولار ، وشارك في بطولته عدد من نجوم السينما الامريكية مثل الان اركين وفاليري بيرين وشيللى وينترز .

أما الثانى ، فهو يوارم جلويوس (١٩٦١ عا) . . وهو ابن عم جولان وأحد كبار رجال الاعمال اليهود . بدأ العمل السينمائى من أسفل السلم ومنذ وقت مبكر ، حيث كان يساعد أبيه في ادارة دار للعرض السينمائى بمدينة تل ابيب . . وتدرج في العمل من بيع التذاكر للجهور حتى ادارة العمل بأكمله ، ثم شارك مع جولان في تأسيس الشركة التى حملت اسميهما . . وأصبح جلويوس المدير الحقيقى لها .

❖ أزمة السينما الاسرائيلية

بالرغم من الدعم الذى وجهته الحكومة الاسرائيلية للسينما ، خاصة في اعقاب حرب يونيو - حزيران ٦٧ وتأسيس المركز الاسرائيلى للسينما ، الا أن السينما الاسرائيلية ظلت دائما تعاني من المشاكل العديدة المرتبطة بظروف نشأتها داخل مجتمع مصطنع ملئ بالمتناقضات . وظلت السينما في اسرائيل على نحو ما سينما للاستهلاك المحلى ، وعجزت عن اختراق الاسواق الخارجية ، بسبب تهافت مستواها وسيادة منطق الدعاية السياسية الفجة ، وضعف البنية السينمائية الاسرائيلية وافتقار الشعوب بالانتماء الحقيقى لدى السينمائيين الاسرائيليين وأغلبهم من أصول اوروبية ، الى جانب سيادة اللغة العبرية التى لا يجيدها الكثيرون حتى داخل اسرائيل نفسها .

وقد سعى جولان للتغلب على هذه المشاكل ، عن طريق اللجوء للانتاج المشترك مع الشركات السينمائية في فرنسا وهولندا وبريطانيا والمانيا الغربية .

وظلت المشكلة المؤثرة بالنسبة للسينما الاسرائيلية ، هو ذلك الحظر الطبيعى الذى يفرضه المحيط العربى من حول الكيان الصهيونى ، من خلال ثبات واصالة التراث الثقافى العربى وتاريخه الطويل الذى لم

يتزعزع أبدا حتى في أحلك الظروف . وقد أدى هذا — وبالحا من
مفارقة — الى لجوء الاسرائيليين الى حيلة أخرى لتفشيظ الصناعة
السينمائية ودعماها ماليا ، حيث قاموا بسرقة الافلام العربية ونسخها
وتوزيعها داخل اسرائيل من أجل الحصول على أموال جمهور المشاهدين
العرب داخل اسرائيل واليهود ذوي الاصول العربية الذين يشكلون
أكثر من ٦٠ بالمائة من جملة سكان اسرائيل !

وجد جولان وشريكه ان الطريق أمام طموحات شركتهما ، قد
بات مليئا بالصعاب والعراقيل ، فلجأ في البداية الى صنع أفلام
على الطريقة الامريكية ، باستخدام ممثلين اسرائيليين يتحدثون العبرية ،
ولكن مع تبني انماط وقوالب السينما التجارية الامريكية التي تتحدث
عن البطولات الفردية الساذجة . وسقطت هذه النوعية بالطبع وهاجها
الاسرائيليون انفسهم باعتبارها وسيلة لتفريب ما يسمى بالشخصية
الاسرائيلية .

ومع توقيع معاهدة السلام المصرية — الاسرائيلية في كامب ديفيد
التي تضمنت بنودا واضحة حول ضرورة التبادل الاقتصادي والثقافي
بين البلدان ، بدا ان هناك بادرة أمل تلوح أمام الاسرائيليين لتحقيق
التسلل الى الصناعة السينمائية في مصر تحت أي غطاء وتحقيق
« خبطة » سياسية في نفس الوقت .

وخلال انعقاد ما يسمى بمهرجان القاهرة السينمائي الرابع في خريف
١٩٧٩ كان هناك وفدا اسرائيليا يشارك سرا في المهرجان بين بقية الوفود .
وكان من بين أعضاء هذا الوفد ، يورام جلويوس شخصا !

ولم يشأ الرجل ان يضيع وقته وسط حفلات الكوكيتيل الباردة
والتقاعف الغربية التي ابتدعها القائمون على المهرجان لجذب الانظار ،
وانما شرع على الفور في اجراء اتصالاته . واتصل تليفونيا بالفرنسان
السينمائي المصري يوسف شاهين وحاول ان يقتنعه بقبول التعاون لانتاج
فيلم مشترك بين مصر واسرائيل ، او فيلم مصري يخرج شاهين ويمثلوه
الاسرائيليون . ولوح لشاهين بشقى الاغراءات ، فعرض ان يختار
شاهين الموضوع الذي يراه ، وأن يحدد الميزانية كما يشاء . وقال
ان شركة بارامونت الامريكية سوف تتولى توزيع الفيلم عالميا . ولكن
شاهين رفض بشكل قاطع مجرد قبول مبدأ المناقشة حول هذه

الاشياء مع مندوب لدولة لا تزال تحتل الاراضى العربية وتقتل الفلسطينيين يوميا !

كانت هنات رغبة شرسة فى التسلل الى السوق المصرى ثم النفاذ منه بعد ذلك ، للسيطرة على سوق التوزيع فى العالم العربى تحت اغراء التمويل اليهودى الاسرائيلى والتوزيع الأمريكى العالمى .

✽ صيادو الفرص :

وفى نفس الوقت ، كان — جلوبوس ، يتطلعان بلهفة الى اقامة رأس جسر لنشاطها داخل الولايات المتحدة نفسها . وكانت صناعة السينما الأمريكية باكتانياتها الهائلة وأسواقها العريضة ، تمثل أمام المغامرين اليهوديين ، اغراء لا يقاوم . ولكن ، كان لابد لهما أولا من تدبير المال اللازم للاقدام على هذه الخطوة الجريئة . وسرعان ما جناحت الفرصة . وكان الامر يحتاج الى بعض الوقت مع استغلال أساليب الدهاء وامكانيات شبكة العلاقات السرية اليهودية — الصهيونية . وأخيرا جاسعت « الهدية » .. او « كانون » .. التى وصفها جولان نفسه فيما بعد ، بأنها كانت بمثابة « شجرة عيد الميلاد بالنسبة لنا » !

كانت « كاتون » فى الاصل (وهى بالمناسبة غير الشركة البابانية المتخصصة فى صناعة كاميرات التصوير) .. قد تأسست فى نيويورك عام ١٩٦٧ . أسسها مجموعة من رجال الاعمال ، مستفيدين من بعض المواد فى القانون الأمريكى ، تسمح بتشغيل أموال الضرائب بشروط ميسرة . وبدأت الشركة بصنع افلام قليلة التكاليف . وركزت بشكل خاص على افلام الاثارة الجنسية مثل « هابى هوكر يذهب الى واشنطن » و « خادمة فى السويد » .

ولكن ، بعد ثلاث سنوات ، حدث تغيير فى قوانين الضرائب الأمريكية ، وأصبح مجال الانتاج ضيقا أمام الشركة . ثم بدأت الأمور فى التدهور بسرعة حتى أشرفت الشركة على الافلاس عام ١٩٧٩ ، فى نفس الوقت الذى كانت شهية الاسرائيليين المغامرين قد تفتحت . وعلى الفور ، بدأ الاثنان فى التخطيط للإيقاع بالشركة البنائسة !

كانت « كاتون » تحتاج الى نصف مليون دولار لتغطية نفقاتها بحيث يسهل عرضها للبيع . ولم يكن جولان وقريبه ، يمتلكان هذا المبلغ بالطبع . ولكنهما فكرا فى حيلة أخرى وعرضا اقتراحهما على أصحاب الشركة . وطلبا

منحها فرصة ثلاثة شهور لبيع مخلفات الشركة من الافلام القديمة التي فشلت في تحقيق أية إيرادات في السوق الأمريكي . وكان المقابل الذي طلبناه في حالة نجاح المهمة ، الحصول على عمولة ضخمة تغطي المبلغ المطلوب لشراء أغلب اسهم الشركة المعروضة للبيع .

ولم يكن لدى اصحاب « كاثون » ما يخسرونه وكانوا في موقف يائس تماما . فوافقوا . وعلى الفور ، شرع جولان في اجراء اتصالاته . وتوجه بنفسه الى مهرجان « كان » السينمائي في فرنسا وهو يحمل معه العتود جاهزة للتوزيع . وعن طريق علاقاته العديدة مع اصديقاته من اليهود الصهاينة الذين يسيطرون على شركات التوزيع السينمائي في أنحاء مختلفة من العالم ، تمكن جولان من بيع كافة الافلام القديمة للشركة ، وحقق مكاسب تصل الى عدة مئات الآلاف من الدولارات ، محققا في أسبوعين فقط ، ما عجزت الشركة عن تحقيقه خلال عشر سنوات ، وبذلك تمت سيطرة الاثنین على « كاثون » ، حيث يمتلكان ٣٥ بالمائة من رأس مال الشركة .

لقد تلقى جولان دعما كبيرا من الموزعين الاسرائيليين ومن التلفزيون الاسرائيلي ومن اصديقاته في اربا الغربية . ويفضل اساليب مشابهة ، كان قد تمكن من قبل من بيع افلامه الناطقة بالعبرية (ابيض واسود) الى دولة مشل الیسابان .

❖ البركاكة والسرعة

وقام جولان بنقل المكاتب الرئيسية للشركة من نيويورك الى لوس انجلوس . وشرع يورام جلوبوس على الفور في تنفيذ خطة للانتساج ، بدأت بتقديم ه افلام اخرج معظمها المخرج الاسرائيلي بوزديفيسون ، واطلقوا على تلك « الدفقة » من الافلام بالاسم « عصارة الليمون » .. تيمنا باسم أحد افلام جولان الاسرائيلية .

ووجدت الشركة أن أفضل وسيلة لتحقيق أرباح سريعة مع الاقتصاد في النفقات ، انتساج الافلام الجنسية التي تتوجه أساسا الى مخاطبة جمهور المراهقين ، فجاء فيلم « آخر عذراء أمريكية » ، الذى هاجمه النقاد الأمريكيون بشدة واتهموه بالاباحية ومنافاة الآداب العائمة . ولكن الفيلم الذى تكلف ٢ مليون دولار ، حقق أرباحا تصل الى ١٤ مليون دولار داخل السوق الأمريكى فقط . وجاء بعده ، « رغبة الموت — ٢ » ، الذى تكلف ٦ مليون دولار وحقق ٢٢ مليوناً من العرض داخل الولايات المتحدة أيضا .

ومع ذلك النجاح المالى ، بدأت « كانون » تتجه لانتاج الافلام ذات الميزانيات الكبيرة . فجاء فيلم « السيدة الشريرة » الذى قامت ببطولته النجمة الامريكية مائى دونا واى واخرجه البريطانى مايكل وينر ، ثم فيلم « موسم الرواد » اخراج جاسون ميلر وتمثيل عدد من نجوم هوليوود منهم روبرت ميتشوم ويروس درن ولارتن شين ، وبلغت تكاليفه ٦ مليون دولار . ولكنه لم يحقق نجاحا جماهيريا يذكر ، وان كان قد ساهم فى تجويل وجه « كانون » وابراز قدرتها على استقطاب نجوم السينما الامريكية ، وساهم بذلك فى تفتح شهية الموزعين تجاهها .

وانتجت الشركة بعد ذلك ، فيلم « لحن ثنائى لشخص واحد » تمثيل آن باتكرافت واخراج وليم فريديكين (يهوديان) ، ثم « امواج الحب » تأليف واخراج وتمثيل جون كازافيتش مع زوجته جينارولاندز (الاثنان يهوديان ايضا) . . وهو فيلم من النوع العبثى الفوضوى الذى يعزف على نغمة تمزق العلاقات داخل الاسرة فى المجتمع الامريكى ، ولكن بتركيز خاص على حساسية الشخصية الرئيسية التى يقوم بها كازافيتش ، الذى يبدو تفرده وقدرته على التمرد على التقاليد المزمته للمجتمع ، مرادفة لكونه يهودى يعانى من جنون الفن والبحث السرمضى عن الحب . ورغم ركالة الفيلم وتخبطه بين عدة اساليب وفشله العام على كافة المسويات ، فقد حصل على جائزة مهرجان برلين العام الحالى ، واصبح بوسع جولان أن يجد ما يفخر به امام الصحفيين والنقاد ايضا ، حيث يؤكد لها قدرة شركته على تقديم اعمال سينمائية لارضاء وجه الفن ايضا .

❖ اساليب كانون

وهناك وسائل واساليب عديدة تستخدمها « كانون » للايقاع بنجوم السينما المشهورين فى حبائلها . وعادة فان هؤلاء النجوم لا يتقبلون العمل فى افلام حرف (ب) ، أى الافلام المحدودة التكاليف والامكانيات الانتاجية ، وهو النوع الذى تخصصت فيه « كانون » سائدة على درب المخرج والمنتج الامريكى المعروف روجر كورمان الذى تتلذذ جولان على يديه من قبل .

لقد اوقعت الشركة بنجوم كبار مثل شون كونرى وروجر مور وروبرت ميتشوم وكاترين هيبورن وفائى دوناواى وناستاسيا كينسكى ومذول شيلدز . . وغيرهم . وكان ذلك يتم عن طريق اغرائهم بالحصول على

نسبة من أرباح الفيلم بعد توزيعه . وفي مقابل هذا ، يوافق النجوم على القبول بأجور تقل عن أجورهم المعتادة كثيرا . وعلى سبيل المثال ، فمن المعروف أن أجر النجم الأمريكي روبرت ميتشوم يبلغ مليون دولارا عن الفيلم الواحد . ولكنه قبل أن يحصل على ٢٥٠ ألف دولار فقط عن مشاركته في بطولة فيلم « موسم الرواد » مقابل الحصول على نسبة ١٠ بالمائة من الأرباح ، وهو ما لم يتحقق أبدا لأن الفيلم لم يحقق أية أرباح !

وهكذا ، يتفادى جولان المخاطرة برصد الميزانيات الضخمة ، ويتحایل في نفس الوقت في التعاقد مع كبار الممثلين .

وتلجأ « كانون » بالإضافة الى ذلك ، الى التعاقد مع النجوم عن طريق أغرائهم باتاحة فرص العمل لأقربائهم . فقد وافقت بوديرك ، على سبيل المثال ، على القيام ببطولة فيلم « بوليو » بعد تعيين زوجها مخرجا للفيلم .

وقبلت فاي دونتا واى الاشتراك في فيلم « لحن ثنائى لشخص واحد » والحصول على أجر أقل من أجرها المعتاد ، مقابل اتاحة الفرصة أمام زوجها تيرى اونيل ، للعمل كمدير تصوير لنفس الفيلم وكلا قبل ذلك يعمل مصورا . كذلك حصلت السيدة تيرى شيلدز على وظيفة المنتجة المنفذة لفيلم « صحارى » ، مقابل موافقتها على أن تقوم بابتها بروك سيلدز بدور البطولة . وهكذا . وهى أساليب تكشف عن خبث ودهاء العقالية اليهودية التى تجيد لعبة المساومة والمقايضة !

وبالرغم من انحصار أغلب اهتمامات الشركة في صنع الأفلام السريعة القليلة التكاليف ، الا أنها تسعى أحيانا تجاه بعض المغامرات المحسوبة . وعن طريق استخدام شبكة الاتصالات الشخصية بالوكلاء وشركات التوزيع اليهود ، تباع الشركة مسبقا حقوق توزيع الأفلام السينمائية لدور العرض أو لشركات توزيع الفيديو أو شبكات البث التلفزيونى بنظام الكابلات . ولضمان البيع المسبق للفيلم ، يجب أن يتوفر فى الفيلم بعض المواصفات مثل احتوائه على جرعة كافية من الجنس والعنف بالإضافة الى أسماء النجوم وانخفاض سعره . وهذا يرتبط بالأقتصاد الشديد فى الميزانية منذ البداية . ويندفع جولان وشريكه تحت تأثير الرغبة فى انجاز الأفلام فى أقل وقت ممكن ، لكى يحطمان كافة التقاليد المتبعة فى تنظيم عملية صناعة الفيلم . فليس هناك احترام سوى لقيمة المسال والمسال فقط . وعلى سبيل المثال ، أثناء قيام مايكل وينر بإخراج فيلم « فوق جسر بروكلين » . عن علاقة حب تنشأ بين شاب يهودى وفتاة مسيحية ، وجدت الممثلة

شيللى وينترز أنها تحتاج لبعض الوقت حتى تتمكن من أداء أحد المشاهد. ويكمل جولان بنفسه سرد الحكاية فيقول : كانت المشكلة هي ذلك التمسك الأكاديمي بطريقة الممثل - يقصد أسلوب تقمص الشخصية المرتبط بتقاليد مدرسة استديو الممثل - ويضيف : انها لكي تنطق بجملة حوار معينة مثل « كيف حالك » فانها لابد أن تحدثك أولا عن جدها ثم تقبول لك انها لا تستطيع الاحساس بالجملة . وهنا طلبت منها أن تؤدي ما هو مطلوب منها دون حاجة الى الاحساس أو الانفعال . ودارت الكاميرا . وهكذا انتهينا من تصوير الفيلم في ٥ أسابيع أى وفرنا أسبوعا من الوقت المحدد ، وتمكنا بذلك من توفير نصف مليون دولار من ميزانية الفيلم وهي ٤ مليون دولار ! » .

ونظرية اقتناص الفرص ، هي ما دفعت جولان الى التعاقد مؤخرا مع المخرج السوفيتي المعروف أندريه كونتشالوفسكى صاحب أفلام « الخيال فانيا » و « رومانس عن العشاق » و « سيبرياد » ، لأخراج فيلم من انتاج كانون هو « عشاق ماريا » الذي لعبت بطولته ناستاسياكينسكى . وذهب جولان يقدمه في مهرجان البندقية الأخير . لقد ظل كونتشالوفسكى طوال ثلاث سنوات ، يبحث عن منتج يقنع بتمويل أول أفلامه في أمريكا . ولكن الجميع تجاهلوه . الى أن جاء جولان وعرض خدماته بأقل الأسعار الممكنة . وكان كونتشالوفسكى قد غادر الاتحاد السوفيتي بتصريح خاص من السلطات السوفيتية لمدة خمس سنوات للانتقاء بزوجه الفرنسية .

« لفلة الأرقام »

ولعل ايراد بعض الأرقام والحسابات الخاصة ، يلقي ببعض الضوء على ذلك الصعود المريب لشركة « كانون » خلال فترة زمنية محدودة .

كانت الأرباح الصافية للشركة (بعد اقتطاع الضرائب) عام ١٩٨٠ : ٨ آلاف دولار ، قفزت الى ٢ مليون دولار عام ١٩٨٢ ، ثم الى ٤ مليون دولار عام ١٩٨٣ . وفي النصف الأول من عام ٨٤ ، حققت الشركة زيادة في صافي الدخل بنسبة ١١٠٥ في المائة أو ما يوازي ٤ مليون و ٢٧٥ ألف دولار !

ويحصل كل من جولان وجلوبوس على نحو ٢٢٠ ألف دولار في العام كدخل شخص صاف . ومن المنتظر أن يصل هذا الرقم عام ١٩٨٨ الى نصف مليون دولار لكل منهما ، في حالة استمرار معدل الربح على ما هو عليه الآن .

وطبيعى ان هذا « النجاش » المالى الكبير ، هو الذى يجذب شركات هوليوود الكبرى للجري وراء « كانون » من أجل توزيع أفلامها فى الأسواق الرئيسية فى العالم الخارجى . فقد تعاقدت شركة كولومبيا على توزيع أفلام كانون خارج السوق الأمريكى ، وتعاقدت شركة « مترو » على توزيع أفلام الشركة داخل السوق الأمريكى لمدة ثلاث سنوات ، وان كان الاتفاق قد الفى مؤخرا من جانب مترو بسبب أساليب الماطلة والتسويق التى تتبعها « كانون » فى السداد !

« وراء كانون »

هناك سؤال يدهى يفرض نفسه أمام هذا كله . ترى .. من الذى يقف وراء ذلك التراكم المالى الذى يجعل الشركة اليهودية - الاسرائيلية المالية ، تشارك على سبيل المثال مؤخرا ، فى انتاج فيلم « بوجالو » الذى تصل تكاليفه الى ٣٦ مليون دولار ويجرى تصويره الآن .. وبفضل ذلك التراكم المالى ، امتد نشاط الشركة فى الفترة الأخيرة ، الى مجال الانتاج التلفزيونى أيضا . فالشركة تقف بمبلغ ١.٥ مليون دولار فى سوق انتاج الفيديو وأفلام التلفزيون .

منذ وقت مبكر كان هناك بنك يهودى يدعى بنك سلافنبرج . وهو واحد من أكبر البنوك الهولندية وأكثرها مساهمة فى تمويل الصناعة السينمائية العالمية . ويقال أن البنك قد قدم قروضا تبلغ أكثر من ١٠٠ مليون دولار الى صناعة السينما . وهو بنك معروف بصلاته الحبيمة بالشخصيات الصهيونية العالمية وبتحويل صفقات السلاح السرية للحكومة الاسرائيلية مع بعض دول غرب أوروبا .

لقد أصبح جولان - جلوبوس من أهم عملاء البنك . وهناك علاقة صداقة خاصة تربطهما بصاحبه وكبار المساهمين فيه . وقد منح بنك سلافنبرج هذا ، شركة كانون تسهيلات ائتمانية تصل الى ٣٥ مليون دولار ، بالإضافة الى رقم اضافى يبلغ ١٠ مليون دولار كقطاع مالى للسحب العاجل .

لم يكن بنك سلافنبرج وحده فى الساحة . فالشركة تحصل أيضا على قروض ثابتة من عدة بنوك أخرى عالمية فى الولايات المتحدة وفرنسا وسويسرا وجنوب أفريقيا . ومن عشرات المستثمرين ورجال الأعمال الصهاينة داخل وخارج الولايات المتحدة ، بالإضافة الى عدد من الشخصيات الثرية فى الشرق الأوسط (!) .. وحاليا تشارك حكومة جنوب أفريقيا العنصرية فى تمويل الفيلم الجديد الذى تتولى انتاجه الشركة .

* « الوجه الصهيونى »

ولا تقف طموحات « كانون » عند حد . ففى عام ١٩٨٢ ، استطاعت الشركة أن تقتنص صفقة أخرى سيطرت بموجبها تماما على شبكة دور العرض المسماه « كلاسيك » فى بريطانيا والتي تتكون من ٢١٦ دارا للعرض السينمائى ، وذلك مقابل ٨ مليون جنيه استرلينى . وتم تمويل الصفقة بقروض من بنك سلافنبرج الى جانب بعض البنوك الأخرى فى فرنسا وسويسرا .

وفى فبراير - شباط ١٩٨٤ ، استطاعت كانون أن تشتري شبكة دور العرض « توشكينسكى » الهولندية والمكونة من ٣٢ دارا للعرض . وفى أغسطس الماضى ، تمكنت « كانون » من شراء ثانى أكبر الشبكات الثلاث للتوزيع فى هولندا والتي تغطى المدن الثلاث الرئيسية وهى أمستردام وروتردام وهاجو ، وتتكون من ٤٢ دارا للعرض ، بالإضافة الى شركة « نوبا » للتوزيع التى تتحكم فى توزيع أغلب الأفلام الأمريكية والأفلام المستقلة والهولندية فى البلاد . وقد بلغت قيمة الصفقة حوالى ٥ مليون جنيه استرلينى . وهكذا أصبحت « كانون » تملك السيطرة الفعلية على مرور أى فيلم من الخارج الى السوق الهولندى !

كذلك حصلت « كانون » مؤخرا ، على حقوق توزيع أفلام شركات : يونيفرسال وبارامونت ومترو ويوينتدأرتستس داخل اسرائيل . وبموجب العقد فان على كانون أن تدفع مبلغ ٢٥٠ الف دولار شهريا للشركات الأمريكية ، حيث يبلغ المبلغ الإجمالى خلال خمس سنوات (مدة العقد) ١٥ مليون دولار ، يضمن بنك سلافنبرج ٤٥ مليون دولار منها .

وفى نفس الوقت ، فان « كانون » لا تزال تحتفظ فى اسرائيل بفرع الشركة الذى يتولى دعم مشاريع الإنتاج المشترك وتوفير المعدات الفنية والتقنية للمنتجين الأمريكيين وعمل الدعاية المكثفة لجذب رؤوس الأموال الأجنبية للمساهمة فى الإنتاج المشترك مع اسرائيل ، باستغلال العمالة العربية الرخيصة وتنوع البيئة الطبيعية فى فلسطين والخلنية التقليدية الأصيلة للهدن الفلسطينية الشهرة التى يصورونها فى الدعاية باعتبارها من الأجداد بالطبع !

ولم تعد الشركة تستطيع أن تخفى وجهها الصهيونى القبيح . فقد بدأت فى إنتاج مسلسل تلفزيونى من الإنتاج الضخم عن حياة مجرم

الحرب الصهيوني موسى دايان بعنوان « ديان : الجنرال ، الفلاح والسياسي » مأخوذة عن سيرته الذاتية كما كتبها بنفسه ، بالإضافة الى قصص أخرى بقلم ابنته يائيل وابنه عساف ديان .

❖ المواجهة .. كيف ؟

في مهرجان كان السينمائي الدولي عام ١٩٨٣ ، قبل يوسف شاهين دعوة للمشاركة في عضوية لجنة التحكيم الدولية للمهرجان . ولكنه فوجيء عند وصوله . بوجود اسم مناحيم جولان من بين أعضاء اللجنة . وسرعان ما أصدر شاهين بيانا يعلن فيه انسحابه من اللجنة احتجاجا على قبول جولان .. الضابط الاسرائيلي السابق ضمن لجنة التحكيم وأن منطق التوازن المزعوم بين العرب والاسرائيليين على ذلك النحو هو منطق خاطيء . واضطر وزير الثقافة الفرنسي الى التدخل لحل الازمة التي اشتعلت . وتم استبعاد جولان من اللجنة بعد أن قدموا له نوعا من الترضية التي تحفظ له ماء وجهه . وعاد شاهين الى عضوية اللجنة بعد أن فرض موته الذي يقتنع به .

واذا كان هذا الموقف الوطني شيئا بديها ، الا انه بالطبع لن يكفي التصدي لمخططات « كانون » وأمثالها في التغفل الى السوق السينمائي العالي وفرض شروطها الانتاجية والفكرية على صناعة السينما . وهن الخطورة ان يترك الامر لمبادرات الافراد في قضايا كهذه .

وفي تصوري أننا بحاجة الى نوع من المتابعة والتخطيط والدراسة اليومية التي تسعى الى رصد كافة الأنشطة التي تمارسها المؤسسات الصهيونية في مجال الانتشار عن طريق السينما سواء بهذا الشكل أو ذاك . حتى يسهل علينا إيجاد الوسائل الكفيلة بفضحها وكشف صورتها أمام العالم وفي كافة المحافل الدولية .

ان مجرد مقاطعة « كانون » أو حتى كافة الجهات التي تتعامل معها (وهو شيء يصعب تنفيذه في الواقع) لن يجدي في رأي طامنا ظلت الامكانيات السينمائية العربية غائبة أو مغيبة عن ساحة العمل القومى وعلى أساس حشد كافة الطاقات السينمائية العربية بهدف عرض قضايانا السياسية من خلال السينما . وفي نفس الوقت المشاركة الدائمة في المهرجانات الدولية وأسواق الفيلم العالمية وطرق أبواب الانتاج المشترك مع الدول الأوروبية على أسس واقعية تلبى تطلعاتنا في تنمية السينما القومية وتنمية نظام التوزيع الخارجى .

وأذا كانت كل هذه المشاريع تحتاج الى تكاتف عشرات الطاقات
والمؤسسات ، فهناك شيء آخر أساسى يجب المسارعة ببحث إمكانية
تأسيسه ، وهو ان يحتاج الى ميزانيات مستحيلة .. وهو ضرورة
تكوين مركز عربى لرصد ومتابعة النشاط الصهيونى فى مجال السنينما
من خلال اعداد ارشيف جيد لا يكتفى بالمطبوعات ولكن ينبغى ان يطمح ايضا
الى شراء الأفلام الاسرائيلية والصهيونية والمعادية للعرب بشكل عام ..
من أجل تنظيم الدراسات العلمية حول وسائل تمويلها وإنتاجها وكشف
أفكارها المعادية فى نفس الوقت .



الزوجة

حسين احمد امين

فكر الزوج في أنه ربما يكون الوقت قد حان كي يراه الطلبة في فصل زوجته ، حتى يبدد كل سخب كامن . فمجرد علمهم أنها متزوجة غير كاف . بل قد تضفى عليها هذه المعرفة الغامضة هالة ما .

واتصل بها هاتفيا من مكتبه :

— سامر عليك في الجامعة في المساء ، في السابعة والنصف ..

— ولكن الدرس ينتهى في الثامنة . هل ستنتظر نصف ساعة في السيارة ؟

— من قال انى سأتظر في السيارة ؟ أريد أن أحضر درسا لك ، فأرى ما اذا كنت تجيدين الضبط والربط وحفظ النظام ، وأقدم لك العيون في كبح جماح المشافيين ١٠

ضحكت ضحكة قصيرة ثم تالتت :

— بل أمر عليك في مكتبك بعد الدرس ، ونتوجه من هنالك الى عشاء عبد القادر .

وأصر هو على أن يمر عليها في الجامعة .

— مختار ! الحقيقة انى لا ادرى ما اذا كنت سأذهب الى الجامعة اصلا أم لا . اتصل بى هنا بعد نصف ساعة لأخبرك .

— مرفوض شكلا وموضوعا . الى اللقاء فى السابعة والنصف .
— فى مكتبك .

— فى الجامعة . الى اللقاء !

قالت لوالدتها ضاحكة وهى تضع السماعة من يدها :

— من المؤكد أن شخصيتى ضعيفة ، لا أعرف كيف أرفض . مع انى حقيقة لم أكن راغبة فى الذهاب الى الجامعة هذا المساء .
سألتها أختها وهى تبتسم :

— كيف كان تعليق مختار على هدية الطالب الأردنى ؟

— رأتى مخطئة أن قد قبلتها ، وانها تعنى شيئا كالرشوة . ولكن الطالب فى الواقع لم يترك لى فرصة على الإطلاق أن أرفض . تركها على المكتب وخرج هاتفنا من الطريقة : هذه لك ! قلت له : مستحيل . قال : هذه من أمى وليست منى . أرجعها اليها أن شئت !



وفى السيارة الى الجامعة ، ظلت تفكر فى الزيارة المتوقعة من زوجها ، وكذا خلال الدقائق الأولى من الحرس خلال حديثها الى طلبتها العشرين عن « الأرض الخراب » لاليوت . غير انها عادت تدريجيا الى طبيعتها ومرحها ، واستقر صوتها وحديثها .

وارتاح الطلبة .

كان معظمهم يعيدونها ، هذه المعيدة الجديدة حديثه التخرج ، ذات الابتسامة الدائمة والوجه الصبوح . وبالرغم من شرود اذهانهم أثناء دروسها المسائية ، وتفكيرهم الدائب فيها كامراة ، كان يخيل اليهم — ربما بفضل الصمت والانتباه — أنهم يستوعبون ما تقول ، فكانها يحفظون من عينها مباشرة . وكان ثلاثة أو أربعة على الأقل منهم متيمين بها ، يلتهمونها التهاما بنظراتهم ، ويكتبون فيها الشعر ليلا . خاصة الطالب المراقى :

وكانت هى تحس بهذا الغناء حولها وتستمتع به بكل كيانها ، دون أن تعترف به لنفسها ، أو تحاول أن تجد عيبارات تصوغه فيها . . أضحت ساعات الدرس أطلى ساعات يومها . وقد اكتسبها ذلك مع الوقت ثقة فى نفسها ، وفى قدرتها على التدريس ، بغد وجل رهيب فى البداية . نهى ليست بالمجيدة للانجليزية للدرجة التى تؤهلها

للتدريس . والاختفاء تتوالى . والكلمات مجهولة المعنى عندها كانت
تركبها في البداية ، ثم أصبحت الآن تفسرها كما تشاء وفق الأرجح في ظنها ،
ودون أن تلقى معارضة . وكان الطلبة - ومنهم من هو أكثر أجادة للإنجليزية
منها - لا يرون في ذلك أى بأس ، على استعداد لتغيير مفاهيمهم اللغوية
من أجلها أن اقتضى الأمر .

وقرأت :

« .. مدينة زائفة »

يكتنفها الضباب البنى لفجر الشتاء

يتدفق الجمع فوق جسر لندن .. جمع غفير

ما كنت أحسب أن الوقت قد أحاط بكل هذا العدد ... »

وفتح الباب نجاة في ضجة وعنف .

واصفر وجهها ، ثم ابتسمت في ارتباك .

— هاى هدى !

أهلا ! — هكذا قالت ، بينما اتجهت أعين الطلبة المشدوهة الى
المقحم في تساؤل .

— تفضل ! وأشارت له تجاه مؤخرة الفصل .

— ألن تعرئنى لطلبك ؟

هذا زوجى .. مختار عبد العليم . تفضل . سبنتهى بعد قليل .

— خذوا وقتكم .

وجلس في مؤخرة الفصل يتنحس الطلبة واحدا واحدا .

وعادت إلى كتبها تقرأ :

« ... وصدرت تهذبات » قصيرة ولكن بين الفينة والفينة

وركر كل امرئ « بصره على قدميه ... »

كان صوتها الآن أعلى من المعتاد ، مع بحثة طارئة تتجدد كلما حاولت
التخلص منها . غير أن الطلبة كانوا قد كفوا عن الاستماع ، يرمقون
الضيف من طرف خفى ... أيمكن أن يكون هذا زوجها ؟ زوجها الذى
طالما رسمنا له في مخيلتنا ألف صورة وطفناه أمرا فانتا ؟ هذا الاشيب
البيدين ذو الألف الغليظ !

« ... أيها القارئ المناق ... أخى ، وشبهي .. »

— يكى هذا اليوم . (رغم أن الساعة لم تكن قد بلغت الثامنة
إلا الريع .)

وجمع الطلبة دفاترهم وكتبهم في هدوء ، وانصرفوا .

— برافو يا بروئيسوره ! (قائلا وهو ينهض متجها إليها ؟ تهانئ !

قالت ضاحكة وهي تجمع أوراقها :

— وكيف وجدت الضبط والريط ؟

— رائعين ! ولكن ، أين العصا ؟

وفي حفل المشاء المسائلى الذى تصداه ، التف حولهما بعض افراد
المائلة يصيحون :

— كيف وجدت هدى فى الدرس ؟

صاح بصوته العالى :

— ممتازة . كانت تحزق وتحزق حتى خشيت أن نسمع صوتا غير

مرغوب فيه . غير أنه لم يكن هناك أحد — ولله الحمد — يقف خلفها !

وتهمته الجميع . وضحكت معهم فى ارتباك .

ودخلت فصلها فى اليوم التالى جون أن تنظر الى أحد من الطلبة ،
بادئة درسها على الفور فى شكلية وصرامة . وللمرة الأولى فى دروسها
كان بعض الطلبة يتحادثون فيما بينهم فى شؤونهم ، بينما بدأ الطالب
العراقى شديد الانشغال بأمر ما فى دفاتره .

وفكرت وهي تنظر إليه خلسة :

— أيها المراهق الأبله ! ماذا تظن ؟

ثم صاحبت به فى غير رفق :

— عدنان ! ماذا تصنع ؟

شعر



على الفزاع
الأردن

يرغرف كالطير في أول الليل تلبى
يحوم فوق الجزيرة ،
فوق الشام
يمر بمصر ،
ويمضي إلى نخلة في العراق
يدور عليها ثلاثا ،
يحط عليها ،
ويبكي على صدرها في خشنوع
تحقق فيه مليا
فتأوى إليه ،
وتحنى عليه الفروع ..

تؤمل ماذا ،
وقد ضاقت الأرض بعد اتساع عليك
وتنظر ماذا ،
ومن كل صوب يصوب سهم اليك
لك المجد كم كنت هذا
وانت على ناقلة في الجزيرة ،
جوعى ..
ولكن حلك يمتد ، يمتد ،
يفهر بالبشر وجه البسيطة
وتمضى كدفقة نور ،
لترسم بالسيف ،
للكون أحلى خريطة ..
لك المجد كم كنت هذا ،
ولكن شرط المحبة أن تخلع الآن هذى السوح ،
وتدنو مني ،
تهز بجذمي اليك ،
فيسقط السر مني لديك :
لقد عاث فيك الولاة ،
وأخلدت للنوم بين الرياش ،
وفي ردهات قصور الحريم .
فلها أفقت وجدت على الزند قيداً
تزينه آية في الكتاب المبين ..
تبلبلت ، هبوا عليك خلفاً
وأسرجت بالسهم الكتاب مئات السفين .

* * *

يؤرقني الآن ملا هو آت
فقد مل قلبي انتظار غد ،
لا يجيء ..
وفي كل عصر يوزع لحمي ،
بين رصاص الحروب ،
وبين سياط الولاة
أحرق في غبش الفجر ،
لا أستبين ،
ولا الفجر يكشف لي عن رؤاه ..
تبيل على وتبكي :
لك المجد في غرة الدهر ،

في ملتقى الدهر ،

في منتهاه

أقول : لك المجد لكن تحذر

فان الدهاتين ،

تحت العمائم ،

عادوا اليك

وياسم الكتاب يريدون ما قد تبقي لديك

أقول تحذر ،

فان سيوما تنوشك في الليل سرا

ستشهر في الصبح جهرا عليك

على منحني في الطريق ،

توقف قلبي

وحوم فوق بقايا شهيد

وخيط من الدم ينساب

في الرمل يرسم صورة نخلة ..

تملكني هاجسي لا يحد

وأوغل في الوجد قلبي ،

تنسجت بعض عبر ،

أطل من الرمل وجه ابن الطيب المتنبى

وأرعد في علي حين غفلة :

تقدم فان لنا الآن سيف ودولة

توسلت : هذي بقايا حبيبي

— تقدم فان لنا الآن سيف ودولة

— أريد أؤمن روح حبيبي

« ليالى بعد الظامنين شكول

طوال وليل العاشقين طويل »

— تقدم غائي بغير الدم الحر يزهر هذا النخيل !؟

وانى تبالي بمن خذلوك ،

ومن طعنوك ،

وانت تصلى ،

وكل سلاح من الخلف يأتى

يزل عن الظهر وهو ذليل ..

ثلاثة شعراء في القاهرة

أحمد اسماعيل

أحببت أن أعيش بين لحمها وجلدها
لكي أحس نبضها الحليل في عروقها الدفينة
أحببت أن أسوح جنب نهرها

صلاح عبد الصبور

شوارع المدينة الكبيرة
قبعان نـار
تجتحر في الظهيرة
ما شربته في الضحى من اللهب

أحمد عبد المعطى حجازي

في الشـوارع
اتلاقى - في ضوء الصبح - بظلي الفارع
نتصافح بالاقدام

أمل دنقل

وانا في وسط دوامتك الدائرة بيننا
بصرخ ... بحبك ... يا أجهل مدينة
يا ضحكة حزينة .. يا طائشة ورزينة

سيد حجاب

انها القاهرة .. دوامة الشعراء وصراخهم . حبيهم وفزعهم . هي مدينة يسكنها ١٢ مليون نسمة ، فكيف يسكنها الشعراء ؟

ان خصومة المدن مع الشعراء تاريخية . فمن قبل طردهم اغلاطون من مدينته . وجاء النبي محمد ، فوصبهم « بالفقابة والضلال » (١) .

حتى كانت المدن العصرية . وما خلفته في نفوس الشعراء من ندوب وقروح نهى كما يردد نصا اغتيال رفيع « أو هي » وحش ضريع ، أو هوة للموت تبتلع من فيها ، وتحيل الفرد الى « قزم » كما وصفها ت . س . اليوت . ومن ثم استحكمت المصالحة بينها واصبحت علاقة الشاعر بالمدينة نوع من « الدراما المساوية العنيفة » ، وصراع فائن بين الهمس والصخب . وبين الوشوشات والضجيج . وربما لا يفضب النقاد كثيرا لو قلنا ان علاقة الشاعر بمدينته احدى ملامح القصيدة الرئيسية . فمن خلالها تتسع الرؤية — وفي اعماقتها تترسب كل معاناة الشاعر وتناقضاته . فالمدينة بالنسبة له « واقعا كابوسيا » يحاول ان يتجاوزه . في الوقت الذى يتعشق فيها الشوارع والحدائق والنساء والبشر . ويعايش فيها الوحدة والقهر وفقدان الذات انها الرفض والحلم في آن واحد . هي الارتكاس والرحيل . الخوف والامان ، والحاضر والمستقبل . فماذا عن القاهرة مدينة الالف عام ، وصالحية الالف مؤذنة — وكيف عاش فيها ثلاثة من اكبر شعراء ايامها — منذ ان غادروا موطن رؤسهم نازحين اليها — طالبين العلم تارة ، وبناحثين عن الشعر تارة اخرى ماذا من صلاح عبد الصبور — احمد عبد المعطى حجازى — وامل دنقل في نهارات القاهرة ولياليها ؟

لقد اتفق الثلاثة على مغادرتها .. اما بالموت او الرحيل — وهو موت من نوع اخر — وكان الحزن « رفيقهم » طوال مسيرتهم . فمنهم من تصاور معه ومنهم من استبد به الخوف من فرط الاحساس به . ومنهم من اتخذ فلسفة ونهجاً .

المدينة الاحزان والتحول :

هنا يتزعزع الثبات ، وتسود الحركة .

فعندما جاء صلاح عبد الصبور الى القاهرة عام ١٩٤٧ ، لدراسة اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة — حاملا اشعاره الاولى ، واحزان قريته (الزقازيق) ظن للمرة الاولى انه سوف يفاجنها بأسراره واحزانه الفاتنة . وراح يحدثها عن « الناس في بسلاده » ويصف مشيهم وضحكهم وصمتهم ويقص عنهم :

الناس في بلادي جارحون كالصقور
شناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب
خطا هموا تريد ان تسوخ في التراب

وبعد هذا الوصف الجديد لانسان القرية والمناقض لكل الاوصاف التي حملها الشعر قبل صلاح عبد الصبور عن « طيبتهم » « ولانكيتهم » تتوالى ابيات القصيدة في تعرية هذا « الانسان » وفضح ظروفه الاجتماعية الفاجعة .

ويقتلون يسرقون يشربون يجاشون
لكنهم بشـر
وطييون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر

لقد آمن صلاح عبد الصبور في فجر شبابه بالمذهب الاشتراكي لكنه ارتد عنه بعد ادراكه « ان عذاب الانسان الاكبر هو الفقر ، ولكن الفقر ليس ناتجا عن سوء توزيع الثروة فحسب . ولكنه ناتج عن سوء توزيع الانسانية (٢) » ، هنا تتجاوز مشكلة الفقر نطاق الانفراد من وجهة نظر صلاح عبد الصبور ويصبح الصراع ، « لا يدور بين طبقات مختلفة ، ولكنه يدور بين طبقتين مختلفتين من الدول . هما الدولة الفنية والدولة الفقيرة (٣) » . وهكذا عاش صلاح عبد الصبور صراع الوجود بعيدا عن التنظيمات والجماعات الثورية . عاش صراعه مع الحزن .. والخوف .. والوحدة .. وضاعت عليه مدينته بعد ان اسلمته لليأس واللأل .. والتكرار .. لقد كانت القاهرة بالنسبة له

مدينة مفتوحة عنوانها المقاهى التى شهدت مسامراته ومجالساته الشعرية
زمنًا طويلا « كان المقهى كأنه معرض شامل فيه من المرايا القديسة
المكسورة ، والاثاثات البالى الرث والوجوه التى كانت تنبعت من كاريكاتير
الرسام دوميه فاذا أهل رمضان زارته بعض النسوة اللاتى يجئن من
لوحات تولوز لوتريك ، ثم هناك على الحوائط بعض الحيوانات المحنطة
والمعدة الخشبية التى تذكرك بالبعث. الفن العظيم الذى يصنعه سلفادور
دالى (٤) .

اما الآن .. فسوف يرى صلاح عبد الصبور مدينته على نحو
مختلف .. وسوف يعيش الليل فيها وحيدا اسياتا :

الليل حينما ارمنى على شوارع المدينة
واغرق الشيطان بالسكينة
تهدمت معابر السرور والجلد
لا شيء يوقف الاساة .. لا احد .

انها الوحدة التى تنأى بشئامها عن معانى الفرح والسرور ..
وسوف تهبط به فى قاع السأم :

انسان هذا العصر سيد الحياة
لانه يعيشها سأم
يزنى بها سأم
يموتها سأم (٥)

ولكن من اين يأتى كل هذا السأم من يأتى كل هذا « التكرار »
« المجوج » يجيب الشاعر .

مدينة كهذه المدينة الكبيرة
تكاثرت على مدى الزمان ، كررت أيامها .
وخزنت فى أحجها وجلدها المكررين
تسع ملايين من المكررين

ولا يخفى علينا ان تعداد القاهرة السكانى قد تضاعف منذ تاريخ
هذه القصيدة (١٩٧٣) . لقد اراد صلاح عبد الصبور أن ينمى لنا مدينته
« المكررة » وينمى ذاته « السامنة » . ففى قلبها « يتشأ » المرء ،

ويمصبح « شكلا » او « صورة » .. او « هيكل » .. وفي جحيمها
تتقدم « الكائنات ويقتلها الملل : الفتها منذ سنين عدة ، غدوت قطعة مفيدة .

من قطع المشهد في عروضها اليومية .

ثم يمضى الشاعر شائحا كيف تتحور كينونته وتتبدل صورته :

نبضت مرة على مفارق الطرق
محدود بما امرت ان اقف
اخذت شكل حجرة .

.....

ومرة غدوت شجرة
امرت ان التفت
ومرة علقت مرآة على اجدار حجرة
ومرة بخرت مقعدا
ومرة سبكت مصعدا
ومرة مكبرا للصوت

ولا نظن ان المدينة بطرقاتها وشوارعها هى التى فعلت كل ذلك . انها
المدينة — النظام او المدينة — الحاكم — المدينة — السجن ..
الصراع . المدينة السلطة . هذه هى المدينة التى ييفضها الشاعر
ولكن المدينة — البشر — المدينة النهر هى التى عشقها الشاعر :

لكننى احببتها ... احببت هذه المدينة .
لكننى احببتها ... احببت هذه المدينة .

.....

احببت ان اعيش بين لحمها وجلدها
لكى احس نبضها الطليل فى عروقها الدفينة
احببت ان اسوح جنب نهرها (٧)

وكثيراً ما حاول الشعاع التمرد على « تكرار » مدينته ، ولكن الاخفاق
سرعان ما يقهره ويسلمه « للتكرار » مرة ثانية :

يتعد بعض المكرورين على التكرار
« يتحور بعض المكرورين الى نقش فوق جدار
او نحت من احجار
لكن الريح .. الشمس .. الامطار
تسلمهم للتكرار (٨)

وهكذا استحال شاعرنا الى « نقش فوق جدار » و « نحت من احجار »
هكذا قهرته « الريح » والشمس وأدمته « الأمطار » فسقط مغجوماً
في التكرار .

✽ احمد عبد المعطى حجازى ... ورؤية من نوع جديد

ويأتى الى القاهرة فالرس آخر ، نازح من قريته « تلا » وربما في
نفس السنة التى جاءها صلاح عبد الصبور . انسه الشاعر الفذ احمد
عبد المعطى حجازى جاء حاملاً طفولة مفارقة واحلام لا حدود لها .
لكن المدينة فالجاته باسفلتها وبناءاتها المثلثة والمربعة والزجاجية ليكتشف
انها « بلا قلب » وانها تضطهده وحده وتمذبه وحده فراح
يلطمها بكلماته .. وينهرها بأوصائه :

شوارع المدينة الكبيرة
قبضان نسا
تجتبر في الظهرة
ما شربته في الضحى من اللهب (٩)

وفى هذه الشوارع الحارقة ، يشعر انه وحيد ، فيمضى محذرا في
سرارة :

يا ويله من لم يصانف غير شمسه
غير البناء والسمياج ، والبناء والسمياج
غير المربعات ، والمثلثات والزجاج (١٠)

وتستيقظ القرية في نفسه بعد جحود المدينة ونكرانها — وينبعث
الحلم المستحيل مناديا :

يا من يعيدنا الى بلادنا
بلادنا العميقة الخضرة
نبكى ولو مرة
من قلبنا (١١)

انه يبحث عن الصدق حتى في البكاء . فكل شيء حوله « متوحش »
« قذر » فعندما يخاطب شقيقه المجند اثناء الحرب يستحلفه ان
يضرب الاعداء باسم « الوحشة » « والقرية المفقودة » .

أضرب
بتفريتنا في المدن المتوحشة القنطرة
نفقد فيها قريننا وبراعتنا
حتى نتلاقى ، فنحس بسواتنا
فنواربها بعيون خجلى معثرة (١٢)

لقد اصبحت غربة الشاعر في المدينة الكبيرة قسما يحلف به —
وصارت المدينة سواة يخجل منها .

وتستبد الوحدة بالشاعر . فينأجى روح ابيه ، ويتحدث اليها
بعد ان اعرض عنه الجميع فيصف المدينة في كلمات دابحة :

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة ، فلم اجد لها اثر
واهلها تحت اللهب والفبار صامتون
ودأئما على سفر
او كلبوك يسألون : كم تكون ساعتك (١٣)

لقد انعدم الحوار اذن بين الشاعر ومدينته ، ولم يعد يتحدث
الا الى « الزجاج » و « الحجر » فيضاعف احساسه بالاضطهاد — ويشعر
انه مستهدف من قبل الطبيعة ذاتها :

شمسك يا مدينتي قاسية على وحدي
تتبعني انى ذهبت
تاكل ثوبي ، وتعمري سواتي
اهرب منها اين يا مدينتي (١٤)

ولا تجدى توسلات الشاعر ودموعة . ولا تتحقق احلامه بالعودة الى
قريته . فينتفض ساخطا ولاعنا هذه المدينة المتوحشة .

يا قاهرة
ابا قباب متخيمات قاعدة
يا مؤنسات ملحدة
يا كافرة
انا هاهنا لا شيء .. كالوتى
كذكسرى عابرة (١٥)

لقد « تشبى » حجازى هو الآخر ... واصبح « كالوتى » لانعل
ولا حراك فينتابه الذعر .. ويخشى على نفسه من الجنون فى هذا الصخب
العنيف .

لو اننى لا قدر الله - اصبحت بالجنون
وسرت ابكى عاريا .. بلا حياء
فلان يرد واحد على اطراف الرداء (١٦)

وتبلغ الفجعة بالشاعر مآلها ويجتاحه الرعب عندما يتفتح عينيه ..
فلا يرى احدا .

هذا الزحام ... لا احد .

ويرى النقاد ان البيت الآخر . هو قصيدة بأكملها . من حيث الكثافة
الشعرية ، وكلم المرارة والوحدة التى يعانىها الشاعر . انه « البيت
- القصيدة كما وصفه الراحل الكبير امل دنقل .

ويشفق الشاعر على نفسه لو مات فى المدينة المزدهمة .. ويتملكه
احساس بالخوف على امه « الريفية الحزينة » :

يذهب انسان الى امى وينعانى
امى تلك المرأة الريفية الحزينة
كيف تسير وحدها فى هذه المدينة (١٩)

ويتحسر على أنها لم تحقق « وشما » في سعادة — على عادة أبناء
القرى :

يا ليت أمي وشمتني في اخضرار ساعدي
كيلا اتسوه
كيلا اخون والدي
كيلا يضيع وجهي الاول تحت وجهي الثاني (٢٠)
الخروج من الدائرة :

كذا تصرمت الاواصر بين حجازي ومدينته . واصبح الاستمرار
ضربا من العيث . لقد كره المدينة وكره الناس :

فجعت فيهم يا ابي
كرهتهم في اول النهار (٢١)

ويبدأ رحلة البحث عن مدينة أخرى :

نبعث عن مدينة تمنحنا الامان
تمنحنا الرغيف والخمرة . والوجه الجديد (٢٢)

وتملأ الرغبة في الرحيل قلب الشاعر ، ويتمنى السفر واجتياز
الحدود . وها هو يكشف صديقه الراحل « وحيد النقاش » بحقيقة
نواياه وعزمه على الرحيل ، ويكيه مودعا :

أسـتـرح يا طـبـيـي
ان دائي الإقامة .. ودوائي السفر (٢٣)

وبالفعل يرحل حجازي الى باريس عام ١٩٧٤ — طالبا الامان
والرغيف والخمرة والوجه الجديد .. ولم نعرف هل منحته المدينة
الجديدة ما طلبه .. ام لا .



امل دنقل ... ومفتاح المدينة الضائعة
افتحوا الباب ... انا اطلب ظنلا
قيل : « كـلا » (٢٣)

هكذا طرقت اهل دنقل ابواب مدينته الجديدة ، بعد ان غادر قريته
« القلمية » في جنوب مصر . وهكذا جاء الجواب قاطعا وحاسما
« كلا » فكيف يفتحها اذن ؟

كنت لا احمل الا قلما بين ضلوعى
كنت لا احمل الا قلمى (٢٤)

لقد اختلفت ادوات الصراع للوهلة الاولى بين الشاعر ومدينته
المستعصية واصبح لا يملك سوى الحسرة على ما فقدته .

آه لو املك سيفا للصراع
آه لو املك خمسين ذراع
لتسلمت - بايمانى الهرقلى - مفاتيح المدينة
آه ... لكنى بلا حتى مؤونته (٢٥)

كذلك لم يعد اهل قادرا على اقتحام المدينة بعد ان اهتزت شروط
المعركة وفقدت عدالتها ، لانه لا يملك سيفه ... ولا يملك خمسين
ذراعا . فيمضى وحيدا :

في الشوارع
اتلاقى - في ضوء الصبح - بظلى الفراع
نتصافح بالاقدام (٢٦)

ويحاول طرق الابواب الموصدة دون جدوى :
منهك قلبى من الطرق على كل البيوت (٢٨)

لا احد يفتح . لقد عاش اهل بلا مسكن طوال مسيرته الشعرية بعد ان
حاصرت المدينة بازيماتها وتمعدها - واستحال في شوارعها الى حطام :

رؤوسنا تسقط لا يسندنا
الاحواف الياقة المنتصبة
فارجم عذابى ايها الالم
واسند حطامى النهار (٢٩)

لملء الالم الجوع وعذابا التشرذ :
جائع يا قلبى المعروض في سوق الرياء
جائع ... حتى العياء
ما الذى اكله الآن اذن - كى لا اموت (٢٩)

انه الموت لا مفر ... فالى اين يلجأ الشاعر في مدينته المسلحة :

اطرق باب صديقي في منتصف الليل
(تنب القطة من داخل صندوق الفضلات)
كل الابواب العلوية والسفلية تفتح الا .. بابه .
وانا اطرق ... اطرق
حتى تصبح قبضتي المحبومة خفاشا يتعلق في بندول (٢٠)

هي المدينة تلفظ شاعرها .. فلا امن ولا مؤونه . هي المدينة « ابتها
الحمامه التبعي » كما يخاطب نفسه .

حين سرت في الشارع الضوضاء
واندفعت سيارة مجنونة السائق
تطلق صوت بوقها الزاعق
في كبد الاشياء
تفرغت حمامة بيضاء (٣١)

وليست هذه « الحمامة البيضاء » سوى الشاعر نفسه . بعد ان
التفت من حوله كل عوالم « الخوف » « الذعر » و « الاسى » .

ابتها الحمامة التبعي
دورى على قباب هذه المدينة الحزينة
وانشدى للموت فيها .. والاسى .. والذعر .

وهو ما فعله الشاعر .

لقد انهكته الوحدة ، وعذبتة الليالى ، ولم يبق سوى النشيد لما
تحتويه من « اسى » و « ذعر » فعندما يهرب من نهار المدينة الى ليلها
.. تفاجئته بالاسباحها وقراصنتها :

اشعر الآن اتى وحيد
(وان المدينة في الليل)
(اشباحها وبناتها الشاهقة)
سفن غارقة .
نهبتها قراصنة الموت ، ثم الى القاع منذ سنين
اسند الراس ربانها فوق حافتها .
وزجاجة خمر محطمة تحت اقدامه

وبقايا وسام ثمين
يتسلل من بين اسمالهم سمك الذكريات الحزين
وخناجر صامتة
وطحالسب نابتة
وسلال من القطط النافقة
ليس ما ينبض الآن بالروح في ذلك العالم المستكين
غير ما ينشر الموج من علم .. كان في هبة الريح
والآن يفرك كفية في هذه الرقعة الضيقة
سيظل على الساريات الكسيرة يخفق
حتى يذوب رويدا ... رويدا
ويصدا فيه الحنين
دون ان يلثم الريح ثانية ، او يرى الارض
او ينتهد من شمسها المحرقة (٣٢)

اي ليل هذا الذي يصفه الشاعر ، وكيف ترامت له كل هذه
الصور الغريبة والمتلاحقة - وكأنه ليل خاص به . وكان اللفة التي يتحاور
بها مع هذا الليل لفة لا يعرفها سواه .. ولا يدركها غيره .. ترى
ما الذي يبحث عنه امل ننقل في قلب هذا الليل الفريد . بعد
ان « نسي اقدامه » .. « وترك يده » :

قدمى نسيتهما عند الاعتساب
ويداى تركتهما فوق الابواب
انك لا تدرين
معنى ان يمشى الانسان ويمشى
بحثا عن انسان آخر (٣٣) ..

هو يبحث عن الانسان اذن ، وعندما تخذله المدينة في مسماه ..
ويخلق في مقصده .. ينتهى نهاية من سبقوه .

يتلشى الباب المفلق .. والاعين .. والاصوات
وامسوت على الدرجات (٣٤) .
وهكذا تخلصت المدينة من شعرائها الثلاثة .

المراجع

- (١) صلاح عبد الصبور — حياتى فى الشعر — دار اقرأ — بيروت ١٩٨١
- (٢) نفس المصنوع
- (٣) صلاح عبد الصبور — مشارف الخسيس — دار الشروق — القاهرة ١٩٨١ .
- (٤) صلاح عبد الصبور — أقول لكم — دار الآداب — بيروت ١٩٦٩
- (٥) صلاح عبد الصبور — الإبحار فى الذاكرة — دار مطبولى — القاهرة ١٩٧٣ .
- (٦) نفس المصنوع
- (٧) نفس المصنوع
- (٨) أحمد عبد المعطى حجازى — مدينة بلا قلب — الأعمال الكاملة — دار العودة — بيروت ١٩٨٢ .
- (٩) أحمد عبد المعطى حجازى — مرتبة العبر الجميل — الأعمال الكاملة دار العودة — بيروت ١٩٨٢ .
- (١٠) نفس المصنوع
- (١١) أحمد حجازى — مدينة بلا قلب .
- (١٢) أحمد حجازى — مرتبة العبر الجميل
- (١٣) أحمد حجازى — مدينة بلا قلب
- (١٤) أحمد حجازى — مرتبة العبر الجميل
- (١٥) نفس المصنوع
- (١٦) نفس المصنوع
- (١٧) نفس المصنوع
- (١٨) نفس المصنوع
- (١٩) أحمد حجازى — مدينة بلا قلب
- (٢٠) أحمد حجازى — لم يبق إلا الاعتراف .
- (٢١) أحمد حجازى — مدينة بلا قلب

- (٢٢) احمد حجازى - مرتبة العبر الجميل
- (٢٣) امل دنقل - تعليق على ما حدث - الاعمال الكاملة - مكتبة مديولى
القاهرة - ١٩٨٢ .
- (٢٤) نفس المصـــــدر
- (٢٥) امل دنقل - البكاء بين زرقاء الليامة - الاعمال الكاملة .
- (٢٦) نفس المصـــــدر
- (٢٧) نفس المصـــــدر
- (٢٨) نفس المصـــــدر
- (٢٩) نفس المصـــــدر
- (٣٠) نفس المصـــــدر
- (٣١) نفس المصـــــدر
- (٣٢) نفس المصـــــدر
- (٣٣) المعهد الاثنى - الاعمال الكاملة .
- (٣٤) نفس المصـــــدر

* قام بترجمة هذا البحث المستشرق الفرنسى « جاك دييول » للنشر بمجلة « اوترمو »
الفرنسية فى عندها الفاى عن القاهرة .

موت يمامة

سعد الدين حسن

❖ فزعت اليمامة ولاذت بالعشب لما نعر الثور وهو يحك رقبته في جذع شجرة الجزورينا على رأس الحقل .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بالبرسيم لما انطلق جرار الحرث يحرق الأرض يقتلع العشب من جذوره .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بالطريق لما أقبل قطيع الغنم يثغو وانقض برعى في البرسيم .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بالبراح لما أقبل كلب يجرى بأقصى سرعة هربا من كلاب تطارده .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بسطح أحد البيوت لما مرقت في البراح طائرة بزئيرها الخفيف .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بمنزلة الجامع لما رآها ثعبان ونح في وجهها .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بظل شجرة الكاويور لما باغتها صوت « الميكرفون » .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بالترعة تروى عطشها لما تقامز حولها ثقباب الخشب ونقرها في أسفل ذيلها .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بسرب الطيور المهاجرة لما تسلق قرموط ماء الترعة بفتة .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بشجرة الجميز لما نقرتها الطيور المهاجرة حتى ادمتها .

❖ ❖ ❖

لاذت اليمامة بالفضاء لما سددها صياد طلقة طائشة .

❖ ❖ ❖

في وسط الطريق . مع كلب بوزه . تشمبها . قلبها على بطنها ومضى .

في

المدن الساحلية

عبد الستار سليم

- ١ -

.. ويوم ولدت .. لعدى الزمن الوغد فيك ..
 قرأتك سافرا من السحر والهيبات التي
 تتوسد متن بضمور الكهانة
 وجيء بألف قهيم عليه تم ككذب
 فتحات - لسوء طوالعها - الصافيات
 الجياد ، لها قد تعفن من فوقها السرج
 » من يوقف النورف - راحت تحبهم - في
 فكر ذاك الطريد الذي في طريق
 المشائق يركض ! .. »

- ٢ -

تمزق داخل ذاكرتي البرق ، وانفطر القبول ..
 كيف تغنى الرياسة لحننا فريبا ؟ وكيف
 تبساح رياض العشرة - والليل يبكي
 الرياح اللواتح - فيك ؟
 وكيف يتوود خطاك الدجى نصوص
 منفي مرافئك المهدرات - تشبـارك

هذى العصافير شرب الهواء المسمم
 بالثرهات التي لا تفيد القصيدة
 حين تريد الشعوب الغناء - ؟! فمن
 يوقف النزف داخل ذاكرة الفجر
 وهو يقفاد الى المقصلة ؟!

- ٣ -

وترك اتبية المسدن الساحلية
 هذى النجوم اذ استنفروها
 لرد جمائل الابلح الطارئة
 فاستماتت على مقبض السيف كـ
 المدائن (هل كنت غير الذى كنته
 فجر يوم الغزال المدان الذى
 سرقوه - على غفلة - من طواغيت
 عصر الجهالة ؟) .

- ٤ -

واصعد - مرتديا بزة الحرب - فوق
 ركاب الحسوف الهزيلة
 حين ارتديت عباءة جدى درعا ..
 مررت الطريق الى الشمس ، وانحل سحر
 الكهانة من ساعدي ، وصرت غزالة مدو ..
 تحطم سارية المشنقة

- ٥ -

ونسقط اشرمة الزيت من وجهه هذا
 الترهل ، نهشم أسوار سوق النذالة ،
 نبصر في سفن الصمت نحو الحصار
 الجديد ، وفي رحلتنا اتحسوان التجبرد
 طلبا يفازل كل الرعوس المبدانة
 بالشعر ، فوق الصحارى نياك تنقض
 حين يضج بأشباحنا الليل اذ نتراكض
 فوق لهيب التطلع نحو لالى، تلمع
 فوق صندوق القصائد

يقول لى الطفل حين أعود اليه لأخذ
من وجهه الزاد للطلعة المقبلة
« - أبى .. هل شهدت الحبال ؟ »
فأذهب عبر الأحراج - وحيدا - لأزرع
أرصعة المدن الساحلية فى الفسق
المتجهم ذى الساحة الطفلة
ويفرش لى الطفل سجادة النور ، يهتف بى
« نذاك تصلى ؟! فهأنذا قبلة و .. » يصيح
يجيء زمان العتاب ، فمن يمنح الطفل
عرش سليمان ، أن لم تكابد مخاوف
ليل الصحارى ، وآلام موج البحار
الغيبقة ، نفتصب الفجر من برش
الليل رغم الحصار الكثيف على الشاطئ
المنتظر ؟!

طبعتم على فمه قبلة ، خرجت أعتاق
مشب الطريق ، وقمح الحقل التى
أحرقوها ، وغنيت موال عشق الرصاصات
حين انطلقتن يزغردن عبر صدور الرفاق

بذرت بأحشاء أرضك - يا وطن الناس - طفلا
لعمل فوانذ تصرك تطلعه قمرا
تتهادى على ضوءه كل أشباح ليلك ..
يشق ببضعه لحم صمك ، يرجع
طائر سمائك المتبعثر فى أفرع
السنديان الغريب ، ويصقل مرة
فجرك ، يرفع سيف التحدى
بوجه الخليفة حين تجانبه
معطيات الصواب ، فيصرع
كل الكوابيس حين يجن الظلام ..
ويعشق فيك القمر .

مسرح السيد حافظ بين التجريب والنأسيس

عبد الكريم برشيد
المغرب

مدخل للتساؤل

الكاتب في المسرح • ما هو دوره ؟ هل يحاكي العالم
— كما هو العالم — أم يعيد خلقه وإنشاءه من جديد ؟

شيء مؤكد أن الوجود ليس كما ساكننا وثابتا ، وإنما
هو التغير والتحول والتفاعل والسحر والكيمياء — العضوية
والنفسية والاجتماعية ، أنه لخلق المتجدد في كل حين ،
والمبدع ، إذا أراد أن يحاكي العالم ، فأى شيء يمكن أن
يحاكيه ؟ هل يحاكي الثابت أم التغير ؟ هل يحاكي المخاوفات
أم مبدأ الخلق ؟ هل يستنسخ الزمن والمكان والناس
والملاقات والمؤسسات — كما هي — أم يعيد خلقها
من جديد ؟

نعرف أن العالم — كموضوع في المسرح — شيء لا وجود
له إلا من خلال ذات المبدع • نحن دائماً أمام موقف ما ،
موقف المبدع بالضرورة • هذا الموقف يتولد عن رؤية غير
محايدة بالتأكيد وغير موضوعية كذلك • ومحاولة تجديد هذه

الرؤية يستتبع بالتالى تجديد الأدوات التعبيرية . وبذلك يولد المسرح التجريبي ولادة شرعية لأنه يأتى موصولا بالرؤية وموضوعها وأدواتها . ان التجريب — كتعبير فنى فكرى — هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى — اجتماعيا ونفسيا وسياسيا وفكريا ، ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى ، لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى ، ثورات يمكن حصرها فى الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية . أما بالنسبة للمسرح العربى فماذا يمكن ان نقول عنه ؟ هل نقول بأن التجديد حاصل فى المجتمع والفكر والسياسة ، وبالتالي يمكن ان يكون له امتداده الطبيعى الى المسرح والى سائر الآداب والفنون الأخرى ؟ هذا هو السؤال الذى سنحاول الإجابة عنه ، وذلك من خلال دراسة مسرح السيد حافظ، وهو مسرح تجريبى بالأساس .

التجريب بين تجديد العالم وتجديد الرؤية والتعبير

ان الحديث عن التجريب فى المسرح العربى يمكن ان يؤدى بنا الى الحقيقة التالية ، وهى ان التجريب الفنى والفكرى باب موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع . انه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديدا ولا مغايرا . فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التجريب ينسئ أو يتناسى الجمهور — بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى وإحباطات الحاضر — ومن هنا ، يبقى الإبداع ، رغم التجديد — ينور حول نفسه ، يبتدىء من نقطة ليعود إليها . انه تجديد لأدوات الإبداع — تأليفا وأخراجا وتمثيلا وتقنيات — ولكن الجانب الآخر فى الحوار ، هل تجددت رؤيته ؟ هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة والمسرح ؟ من هنا نجدنا مضطرين لأن نرسم بعض التساؤلات بالمفاتيح وذلك حتى نخذل المجال الحقيقى للتجريب .

— هل يمكن للتواصل أن يكون حقيقيا بين أبداع تجريبى متقدم ، وجمهور مسرحى متخلف ؟

— كيف نسعى الى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة ثم نعمل على إيصالها الى الآخر ، فى الوقت الذى لا وجود فيه لهذا الآخر المغاير ، ان الكتابة الجديدة تتطلب بالضرورة قراءة جديدة .

— التجريب بالأساس ضرورة ، فالواقع عندما يزداد تركيبا وتعقيدا فانه يصبح فى حاجة الى أدوات مركبة ومعقدة أيضا ، وذلك حتى يستوعب

التقنية الموضوع والمضمون معا ، وتكون اقرب الى التعقيد الذهني والنفسي للجمهور . فهل وصل الواقع العربي الى مرحلة نقيطة ومركبة ومعقدة حتى نبحث له عن لغات وتقنية تكون أكثر تعقيدا وأكثر دقة ؟

— الإبداع الحقيقي يقف دائما في مواجهة السلطة ، هذه السلطة التي لها أكثر من وجه وأكثر من قناع ، وأن أخطر سلطتين يواجههما الإبداع العربي هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور . فالدولة تفرض مغاللتها والدوران في أفلاكها ، أما السلطة الثانية فتعبر عن ذاتها مسرحيا من خلال الشباك الغاشم الذي يرضى عن العادى والمبتذل والمفهوم والساقط ويعادى الجديد والحقيقى والغريب والموحى .

ان الإبداع في المجتمع العربي مطالب بأن يكون تابعا للسلطة . . في جميع تجلياتها — عوض أن يكون سابقا لها ، أى أن يكون سلطنا ثابتا متخلفا معاديا للتجريب وللإجتهد ، قانعا باجترار المفاهيم القديمة . .

ان الإبداع الحق يقوم أساسا على الحرية ، حرية المبدع في الخلق . وحرية الجمهور في التجميع والتجهر والنهم . وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة . يقول أبو لينز عن الكاتب المسرحي :

(من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم

إذا راق له

وأن يففل الزمان

وكذا المكان

ان عالمه هو مسرحيته

وفي داخلها هو الإله الخالق

الذى يرتب كما يشاء

الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان) .

وهذا ما سنجده في مسرح السيد حافظ ، هذا المسرح الذي هو عالم آخر ، له أزمائه المخايرة وأشخاصه وطقسه والذي هو عالم سحري يختلط فيه الواقعي بالعلمي والتاريخي بالأسطوري والمخسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوي ، هذا العالم له بنية الخاصة ، سواء في التركيب

الذهنى والنفسى للشخصيات أو فى اللغة والحدث والمواقف ، وهذا ما سوف نراه فى هذه الدراسة ..

— السيد حافظ : لسان حال النكسة ..

من يكون السيد حافظ ؟ من هنا أبدا ؟

انه مؤلف ومخرج مصرى من جيل النكسة ، أى من جيل العنف والغضب والشعور بالاحباط . ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية فى الكتابة ، وهو قلق وجودى واجتماعى معنا ، لأنه يتردد بين رفض الشرط الانسانى ككل ورفض الواقع المصرى ، وهو واقع تاريخى ساقته عوامل عديدة ذاتية وموضوعية — الى عنق الزجاجة ، وبذلك كانت النكسة . يقدمه لنا محمد يوسف كالتالى . (ينتهى السيد حافظ الى رعبيل من جيلنا ، شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الاسكندرية عام ١٩٦٨ أى بعد مرور عام الهزيمة الفاجعة فى عام ١٩٦٧ . وكان واحداً من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام ، وبطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والاندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى) . هذا الغضب لا يقتصر على الواقع التاريخى — بكل مظاهره ومكوناته المختلفة — ولكنه يمتد ليصل الى الكتابة عند السيد حافظ ، هذه الكتابة التى تكرر بالقوالب البالية فتحطم كل شئ ، اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة ، فالتجريب لديه ضرورة ، لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير ، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية ، وذلك من أجل ايجاد فن جديد لعالم جديد ، عالم يقفز على قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والموسوم بكل عوامل النكسة .

يقول السيد حافظ فى استجواب صحفى (جيلنا من الكتاب الذى لم يظهر الى الآن .. جيل رائع ملئ بأشياء خفية مضينة مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية لأن الهيئة احتكر للمفسلين فكريا .. والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شئ فى الأفلام) هذا الغضب ناتج من احساس باطنى بالغبن . فالمؤلف — من جهة — لا ينتهى لجيل الستينات — الذى كانت هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مفتوحة فى وجهه . ثم انه — من جهة أخرى — ينتهى جغرافيا الى مدينة الاسكندرية ، هذا الانتماء الذى يعنى ابعاده عن المركز ، أى القاهرة ، التى هى السلطة الوحيدة والكلية ، إنها الكل ، وخارجها لا وجود الا للفراغ . ومن هنا جاءت ثورته على الاستبداد

السياسى موازية لثورته وغضبه على الاستبداد الجغرافى . ففى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) نقرأ هذا الاهداء :

(الى جيلنا الرائع فى غلاف التكوين

الى ادباء الأقاليم)

انه الحصار اذن ، حصار جبل كتبت عليه الهزيمة وفرض عليه ان يتحمل وحده تبعاتها . وهو أيضا حصار أقاليم ليس لها من ذنب سوى انها تقع خارج القاهرة . أى بعيدا عن مصدر السلطة - السياسية والنتائية والفنية ...) يقول ابراهيم عبد المجيد عن المؤلف :

(وهو يعيش بالاسكندرية بعيدا عن القاهرة . والبعد عن القاهرة كثيرا ما يكون غنمة ولكنه فى مجتمعنا - وخاصة فى مجال الأدب - مصيبة . فالكثاب والفنانون جميعا مدعوون لهجر الأقاليم والمدن من أجل هذا المرض الخطير المسمى « بالمركزية » مركزية مادية وروحية أيضا) وبهذا كان لتمررد السيد حافظ أبعاد متعددة ، فهو تمررد على السلطة وعلى تركزها فى مدينة واحدة ، وفى شخص واحد ، وفى جمهور واحد له بعد نفسى وذهنى وذوقى واحد . لأجل هذا كان دخوله المسرح التجريبى دخولا شرعيا ، لانه دخول يهدف الى تحطيم أوثان وهزم الوثنية ، هذه الوثنية الملائكية التى تتجلى فى عبادة المدينة/الصنم والشخص الوثن . أن التجريب مرادف التغيير ، فهو يظهر دائما فى المراحل الانتقالية . ففى فرنسا ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية ، جاء بعد أن غاصت المفاهيم التقليدية فى الوحل ، جاء كفرا بكل القيم فى العلم والتقدم والتفاهم والتعائش . أما فى العالم العربى فقد جاء التجريب مباشرة بعد النكسة ، نكسة العرب فى ١٩٦٧ ، جاء فى الزمن الصعب ارتجالا لوائح مغاير وفكر ومغاير وفن مغاير ، جاء كفرا بعد إيمان - وصل لحد السذاجة وتمردا بعد خنوع ، وحركة بعد سكون . وبحسبا بعد انتظار وصراخا حادا بعد صمت طويل لقد كتب السيد حافظ مسرحيات لا تمت للمسرح فى شئ ، وصور واقعا عربيا متعدد الأبعاد والزوايا . فبدأ هذا الواقع غربيا ، وبدأت مسرحياته أكثر غربا . فالشخصيات قد تكون رموزا وقد تكون أصواتا وقد بدون حيوانات بشرية . وتبدأ الغرابة لديه من أسماء مسرحياته :

— حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث

— الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء

— قرية المرفوض في مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء

— الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب

— هم كنا هم ولكن ليس هم الزعاليك

— كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى

— رجال في معتقل — ب شمال حيفا

— حكاية مدينة الزعفران

— حببتي أميرة السينا

هذه الأسماء هل لها معنى ؟ أكيد لها معنى ، ولكن يبقى بعد هذا ، هل يصل الى القارئ المتفرج هذا المعنى ؟ مرة أخرى نتساءل . أى قارئ وأى متفرج نعنى ؟ شئ مؤكد أنهما الكتابية الغاضبة الراضة تتجه أساسا الى جيل غاضب رافض . وإن تفجير الكتابة التقليدية جزء من تفجير هذا العالم ، وذلك لإعادة بنائه بصيغة أخرى مغايرة .

فلو تأملنا جيدا أسماء مسرحياته فماذا سنجد ؟ سنجد أنها تتركب من المفردات التالية : الكبرياء — التفاهة — اللامعنى — الخرساء — الرفض — ترفض — الشاحبة — تنتظر — الطفل العجوز — الغاضب معتقل — هذه الكلمات القليلة تختصر كل رؤية المؤلف للعالم ، وهى رؤية مأساوية ، كما تختصر شعوره القائم على الغضب وعلى رفض التفاهة واللامعنى من أجل تجاوز الانتظار والشيخوخة والعجز والاعتقال . يقول على شلش عن المؤلف (انه شاب جرى جدا ، وطموح جدا ، حطم بظموحه وجراته قواعد المسرح من أرسطو الى بريخت) .

— عن الطليعة في منظورها العربى ..

أعمال السيد حناظ المسرحية تحقق في الناس والأشياء بعينين : العين الأولى عربية ، وهى مفتوحة على « نحن » وعلى « الآن » والـ « هنا » أما الثانية فهى عين غربية مفتوحة على المسرح الأوروبى كتجارب جريئة وجديدة وبدهشة ، هذا الارتداج في الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبى الغربى . أنه لم يسقط في اللامعقول العيب لأنه اكتفى بمحاورة الشكل العبثى من غير أن يفوض في مضمونه

الفكرى ، وهو مضمون وجودى محض ، مضمون قائم على نظرية عدسية ترتكز على النفى ، نفى المعنى ونفى الحسوار واللقاء ووحدة الهوية وامكانية أن يحدث شيء جديد له معنى ، فلا شيء الا الخواء ، ولا وجود الا لشخصيات بلا عمق ولا ملامح ، شخصيات خاوية تقول اى كلام وتتصرف اى تصرف . لا تختلف عن غيرها ولا يختلف غيرها عنها . هذا المسرح العبثى ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد ، لانه — حتى فى هلوساته المحومة وتحقيقاته — فهو لا يفقد الصلة بالأرض التى يقف عليها ، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا . انه يبتعد — شكليا — ليقرب مضمونيا . فقد نجد ان مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع ، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع . قريبة منه لحد الانصهار فيه .

عندما نقرأ — كتبه الاولى نجد ان السيد حافظ عضو سابق فى جماعة المسرح الطليعى ، الشيء الذى جعلنا نتوقف قليلا لتسائل : الطليعة — كمصطلح فنى — ماذا تعنى ؟ يقول بيرنار دورت (كل طليعة هى أولا انقطاع عن باقى الجيش ، وهى كذلك رفض للنظام والسلوك المشترك) . فالاساس هو الانقطاع ، الانقطاع عن الماضى والحاضر وعن كل المكونات التى صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة . الانقطاع عن شروط الهزيمة ، وهى شروط لها وجود فى الانسان وفى الرؤية المختلفة للوجود وفى الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك وفى اللغة والفنون والآداب والأخلاق .. ويبقى أن نتساءل عن الطليعة، هل هناك فرق بين مفهومها — فى الغرب ومفهومها لدى السيد حافظ وجباعتها ؟ اكيد هناك أكثر من فرق لأن الانهزام العربى هو انهزام عسكري سياسى حضارى تاريخى اجتماعى ، انهزام يمكن تفسيره وتعليله لأنه نتيجة حتمية لشروط موضوعية . أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى ميتافيزيقى ، انهزام الانسان أمام صمت الكون وانغلاقه وعيئه ، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير ، فلا شيء حقيقى الا العيب والخواء والعدم ، هذا العيب الذى اتخذه الانسان الغربى (موقفا وجدانيا من الحياة . قبل أن يكون موقفا فكريا من الوجود) هذا العيب — فى بعديه الوجدانى والفكرى — هل نجد له صدى فى مسرح السيد حافظ ، هناك اشارة الى العيب جاءت فى مسرحيته (الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء) ولكن ذلك لا يكفى ، لأن المضمون الكلى لمسرحه يكذب هذا الحوار الذى جاء عرضا (ذلك أن العيب ليس مذهبا حديثا ، وأن أوديب قمة العيب وأن الاساطير والتراث تأكيد للعيب والتغريب فى عدة وجوه ومراحل) هذا اقرار بأن العيب قديم جدا ، وان له جذوره فى الماضى البعيد وامتداد فى الحاضر وما بعده . ويبقى أن العيب — كاحساس

باطنى أو مفهوم أخلاقى — شىء والعيب كإذهب فكرى متكامل شىء آخر ويبقى أيضا أن العيب الغربى هو نوع من الترف الفكرى والحضارى ، انه القفز على القضايا الاجتماعية والسياسية لمعاقبة القضايا المتنافضة المجردة ، انه تساؤلات ما وراثية تتخطى الخبز والكرامة والعمل والحرية والعدالة الاجتماعية والاعتقال والاستغلال والاضطهاد والقهر النفسى والجسدى والغربة والنفى والتبرد للبحث عن معنى الوجود .

عشية السيد حافظ يمكن ردها الى أصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد ، مكانيا وزمانا وليست مطلقة ، انها الكشف عن اللامنطق واللامعقول فى المجتمع ، أى فى العلاقات والمؤسسات وبهذا كان تبرده ثوريا ، لأنه — كعمل — يمكن أن يثير التغيير . تغيير الإنسان — المدينة — الدولة — الأمة .

— عن البطل المسرحى والأقنعة .

عندما نسأل ، عن أى شىء يبحث أبطال السيد حافظ شأن الجواب يأتيئا كالتالى ، انهم يبحثون عن الممكن وليس عن المحال ، يبحثون عن مدينة يغيب فيها . (ممارسة القهر على المواطن . وطمس كيانه ومسحه بتمريه على أجهزة القهر والعجز والتخلف) وإذا كان هؤلاء الأبطال يقفون بين حدى الإيجاب والسلب فائنا نجد على رأسهم شخصية أبى ذر الغفارى ، ذلك (الصحابى الجليل المسك بسيف الحق القابض على الجمر) انه رمز التمرد عنده ، وهو تمرد اجتماعى سياسى يقرن الفعل النظرى بالفعل العملى ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمى الحق وينصره ، هذا البطل الملتحم بالناس وقضاياهم اليومية يعيش النفى والغربة ، وذلك شىء طبيعى مادام انه يحل أفكارا مفايرا وأخلاقا مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن ، وبين الرعية والراعى . ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليه أن يعيش غريبته النفسية والاجتماعية والفكرية .

(— تموت غريبا فى أرض الله الواسعة

وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة

وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا

بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا)

تكرر كلمة الموت ثلاث مرات ، وتكرر (غريبا) مرتين وتبقى الكلمات الأخرى هى أرض الله الواسعة وخلق الله الجائعة والفقراء العرايا

واغنياء البلاد مما يؤكد — نية التمرد لديه ، وذلك لأنه في حقيقته تمرد
على التفاوت الطبقي الفاحش .

(وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام

والموائد تمتد في حدائق القصور الغناء

باطيب الطعام

وانت هنا .. تشرب رملا وتأكل رملا هنا ..)

كما انه تمرد على السلطة القائمة على التمتع وعلى التجسس على
انفاس الناس .

(بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية

وبين صوتك وصوت الناس

التضليل والضلal المبين)

وإذا كان كتاب اللامعتول يؤكدون على غياب المعنى في الوجود فإن
السيد حافظ يشير الى وجود المعنى ووجود الحق والحقيقة ، ولكن
هناك من لا يريد هما فيعمد الى التضليل والتجهيل حتى يغيث الوعي
ويسود الجهل وتبقى الدنيا كما هي الدنيا سالكة من غير تقدم ، وجادة
من غير تغير ولا تحول . هذا هو القناع الاول للبطل في مسرح السيد
حافظ ، أما القناع الثاني فيمثله (سيزيف) وسيزيف القرن العشرين
والواقع هو رمز العبث الوجودي ، انه بطل بلا بطولة . فعله المتكرر
— الى الأبد — يبقى بلا معنى مادام انه لا يحقق هدفا معينا ولا يصل
عند حد ما . هذا البطل العبثي يتسرب الى مسرح السيد حافظ فنجد في
المسرحية التي تحمل اسم (سيزيف القرن العشرين) ونسأل . لماذا
سيزيف بالذات ؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية هو كيف قرأ — المؤلف
الجديد الأسطورة القديمة ؟ هل استنسخها — كما هي — أم انه أعاد
كتابتها من جديد ؟ لاشك أن السيد حافظ لم يقدر التملص التام من جاذبية
الفكر الأدبي الغربي ، خصوصا وأنه كان يعيش مرحلة الإبداعية الأولى .
ومع ذلك يمكن أن نقول بأن سيزيف الجديد جاء وهو يحمل على ظهره
هموم الإنسان العربي . فهو لا يعاني من أزمة وجودية تتحدد في حضور

السؤال وغياب الجواب وفي البحث عن معنى للوجود وغياب هذا المعنى. سيزيف عند السيد حافظ يزواج بين الهمين الوجودي الميتافيزيقي والهم الاجتماعي المادي حيث نطمس (مقالب السلطة والبيروقراطية) ان التمرد على العبث الوجودي هو في جوهره عبث لأنه (ثورة) على اللامتغير، انه العبث الذي يواجه العبث فلا يثمر شيئا غير العبث. أما مسرحية السيد حافظ فتختفي (بالإنسان المتمرد على المواقفات الاجتماعية والحضارية) أي أنها تتجاوز المطلق إلى ما هو نسبي، وتتركز على الاجتماعي المحسوس — عوض أن تفوص الميتافيزيقا وفي المجسرات الذهنية.

أما القناع الثالث للبطل فهو الذي يمثله الفلاح عبد الطيع، وهو رجل بسيط، يعاني الفقر والتسلط مطالبه محدودة ومتواضعة، ولكنه مع ذلك يجد نفسه محاصرا بين سلطتين ظالمتين، سلطة الزوجة في البيت وسلطة الحكم خارج البيت. وهو بينهما يعاني الكبت الاجتماعي والسياسي. يفرح من غير فرح ويحزن من غير حزن، ويقزوج من غير حب ويفعل من غير اقتناع. انه يعيش داخل آلة جهنمية تسمى المجتمع، وهذا المجتمع قائم على اللامنطق. فلا شيء فيه معقول، ولا شيء له ما يبرره. وهو مطالب بأن يسمع أوامر الحكم وأن يطبقها حرفيا. من غير أن يسأل عن معناها ومفزاها. حسبه أن يطيع في البيت وخارج البيت، حتى يكون أهلا للاسم الذي يحمله، عبد الطيع. هذا البطل هو الحلقة الثالثة في مسرح السد حافظ، وهو شخصية واقعية حقيقية بسيطة. وهو يختلف بالتأكيد من (سيزيف) المتمرد الوجودي — ومن أبي ذر الغفاري — الثائر الطوباوي.

— ملامح الكتابة / الضد عند السيد حافظ

ان الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ تتمرد على كل الأصول التقليدية. انها الكتابة/الضد التي تقف داخل وخارج الفن المسرحي. فهي كتابة تؤمن بالمسرح — كمظاهرة شعبية وابداع فني وفكري — ولكنها تكفر بقواعده البالية، وهي قواعد مستهلكة وقوانين جائرة ومستبددة. وماذا يمكن أن يكون موقف كاتب مل الاستبداد سوى أن يرفض كل القيود — داخل وخارج الفن المسرحي — ؟ وكذلك كان. فـ (عندما نشر مسرحيته الاولى (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) اشارت أثناء مناقشتها في جمعية الادباء بالقاهرة جدلا لأحد لغوائه وعدم تعقله .. أطلق البعض بارجيها بدون هودة وبغير رحمة. لان هذا البعض صدمته غرايتها لمسا هو مألوف لديه) هذا الهضم هو في جوهره هضم للصفة الغربية للمسرح، هذه الصيغة التي تريد أن تكون

المسرح كله في كل مكان وزمان وعند كل الشعوب ، ولكن . أهذا ممكن؟
أهو ضرورى أن يكتب كاتب عربى من مصر — يعيش في النصف الثانى
من القرن العشرين — أن يكتب كما كتب مولير وراسين (كورناى في
القرن السابع عشر ؟ ان احساس الكاتب بأنه يحفل مضامين مغايرة الزمه
بأن يصح لها عن اشكال مسرحية مغايرة . وفي انتظار أن يعثر عليها نلابد
أن يبدأ من حيث يجب البدء ، أى من هدم المسرح في شكله التقليدى ،
وذلك ما فعل . قد يكون هذا الهم فوضويا في البداية لأنه لم يعط البديل
الفكرى والفنى ، ولكنه هدم ضرورى ، أولا لتحطيم قدسية الاوثان
المسرحية ، وثانيا لتوكيد الشعور بالحاجة الى مسرح آخر . بعد هذا
نسال : ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ :

يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص ،
فهو في كل ابداع جديد يجرب شكلا جديدا . هذا البناء باى شيء يمكن
أن نعتنه سوى أنه لا أرسطى ، بمعنى أنه لا يلتزم بقواعد أرسطو ،
سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميديا ، او من حيث الوحدات
الثلاث او الحدث وتطوره التصاعدى وتآزمه وانفراجه ، او طبيعة
الشخصيات ومفهوم التراجييا . فالحدث في مسرحه موجود ، ولكنه
حدث موهور بالفرابة . وهو غالبا ما يكون ساكنا قائما على الانتظار
والترقب والترصد وإذا تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك في خط مستقيم
يصعد الى أعلى . فقد يبدأ من الخلف او قد يعود الى الخلف بشكل
سينمائى (فلاش باك) هذا الحدث يبدأ متآزما ويبقى متآزما . ربما لأن
الانفراج نوع من التفاضل الكائب ، وعليه فلا مجال للتأويل على النفس
والكذب على الجمهور والقراء .

أما المكان في مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خالص ، مكان
مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد ، وبذلك فلا مجال للبحث عنه
في خرائط العالم . انه المكان خارج الجغرافية . أما الزمن فهو متحرر من
الساعة ومن مقاربها ، انه الزمن الطمى والأسطورى . وقد يحدث أن
يكون للمسرحية تاريخ محدد ، ولكن هذا التاريخ يظل غائبا كوقائع — لها
ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين — لأنه روح قبل كل
شيء ، واحساس وظلال نفسية وفكرية . فالزمن في مسرحية (حدث كما
حدث ولكن لم يحدث أى حدث) يدور (أثناء الحرب العالمية الثانية ،
والمكان ، مخبأ عام في احد احياء الاسكندرية) أما في مسرحية (الحانة
الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) فان المؤلف يحصر الزمن
(بعد أحداث خمسة يونيو — الفترة الأخيرة من القرن العشرين — الفترة
التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف) .

أما المكان في المسرحية فهو (جزيرة السماء) — في صحراء رام الله — في خطوط المواجهة « السويس والاسماعيلية » في داخل الأرض المحتلة — في بقاع آخر « من المجتمع » (وبرغم هذا التحديد فإن السيد حافظ لايهمه أن يقدم صورة واقعية وطبيعية للمكان والزمان ، لأن الأساس لديه هو الا يكون الديكور واقعيا وذلك حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة واحدة ضيقة (الديكور رمزي — تجريدي — يستخدم أشياء بسيطة في ديكور هذه المسرحية) .

وتدور المسرحيات الأخرى في إطار مكاني/زماني غريب . فمسرحية (ظهور واختفاء أبو زر القفاري) تقع أحداثها (في دولة « فردوس الشورى » (الفردوس الأخضر سابقا) أى أنها دولة ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم ، لأنها دولة تقع على حدود اللزمان والالكان ، بمعنى أنها دولة « معنوية » تظهر في عصور التخلف والعجز والقمع والهزيمة (قد لا يكون لهذه الدولة وجود على خريطة العالم ، ولكنها بالتأكيد لها وجود في الذهنية العربية ، لأن الأسماء قد تتغير ، ولكن المسميات تبقى كما هي ، حاضرة موجودة وقائمة ، فالهم أذن ليس الدولة ولكن ما يقسع داخل الدولة من أحداث وممارسات . وإذا كانت التسمية غريبة فإن الأحداث والمواقف والشخصيات غريبة منا جدا . فالمؤلف يترك للمتفرج حق القراءة الحرة القائمة على الاستقاط ، استقطا مكانه على مكان المسرحية واستقاط زمانه على زمانها الخاص وبهذا يصبح الواقع مرآة للمسرحية والمسرحية مرآة للواقع ، وتكون العلاقة بينهما جدلية) . ومن أمثلة الأمكنة الفنتازية مدينة الزعفران في مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) هذه « المدينة » ليست مدينة واحدة بقدر ما هي مدن متعددة ودول كثيرة تتحدد على الخريطة — السرية — للعالم العربى والعالم الثالث حيث (تبرز صورة الصاكم الفرد المتسلط الذى يمارس علينا الاستئثار بقوة الشعب وثروته وامكانياته بالظلم والارهاب والقمع ومحاولاته الدائبة للتمسك بمنصبه وسلطته ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف ورغم كل النكبات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب) كل هذا يؤكد الحقيقة التالية : وهى أن السيد حافظ — في تجريبيته — لم يفقد ارتباطه بالأرض التى يقف عليها . ويكتوى بحرها وبردها وتخلفها وانهازمها وعذاباتها .

— الشعر بين اللفظ والصورة —

أما من حيث اللغة فهناك هذا التداخل بين النثر والشعر و « البناء الشعري عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللفوى . الشعر هنا شعر

المضمون لا شعر اللفظ . وهو نوع من اللغة يبعث في النفس ذلك الحنين وتلك الوحشية الى المثل العليا في الوطنية وفي الاخلاق وفي الدين ، وفي التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار) . فالمؤلف يستنطق الصور التراثية ، هذه الصور التى هى الشعر الحى المحرك انه « الحواديت » فى أغرابها وأجوائها وعجائبيتها ، انه المواويل فى جرسها وأنفاسها وآلامها وتوقاتها ، انه الملاحم التى تتدخل فيها الصورة والكلمة والمنفعة بالحيوية والحكمة .

فالسيد حافظ يفهم الكتابة الدرامية على انها (كل واحد لا يتجزأ . فلا شعر ولا نثر . لأنها معا يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود . فى البدء يختلفان ، ولكنهما فى الآخر ينفيان الى شىء واحد . فى العمق لا وجود الا للشعر ، أما فى السطح فهما يختلفان بالتأكيد . وما بعد الاختلاف غير الائتلاف ، وما وراء الكثافة غير الشفافية . وما نهية العلم الا الشعر . وما خلف الشعر الا الحكمة وهناك — عند نقطة معينة — تكف الأشياء أن تناقض بعضها البعض . لأن الشعور بالوجود يصبح لحظتها مرادفا للعلم بالوجود وذلك هو الشعر / العلم والعلم / الشعر) فالسيد حافظ فى تجربته الوجودية كثيرا ما يعمل الى هذه النقطة التى ينتقى فيها التناقض بين الأشياء . فيتحول النثر الى شعر والشعر الى علم والعلم الى حكمة . أى ادراك الأشياء من خلال العقل والقلب . ولعل هذا ما يفسر هذه الحرارة الموجودة فى مسرحه وهى حرارة تنم عن التحام الذات بالموضوع وانصهاره فيه فهو يكتب عن عالم ينهار ، من غير أن ينسى أو يقتاسى انه جزء من هذا العالم الذى ينهار وبذلك فهو يكتب بعنف وغضب وحزن ، انه يصرخ بصوت عال ، ويفكر بصوت مرتفع . حتى انه فى بعض الاحيان تختفى الشخصيات كلها ولا تجد أمامك الا المؤلف المتلوى غضبا وسخطا وشاعرية . ان المهم لديه هو ان يكتب ، وعلى حسب كثافة الحالات ونوعها تتغير كتاباته ، فتكون نثرا أو شعرا أو كل هذا داخل العمل المسرحى الواحد . ففى مسرحية (علمونا أن نسوت فتعلمنا أن نحيا) نجد ان الإشارة الاولى — الفصل الاول — بالفصحى أما الإشارة الثانية فهى بالعامية . وفى مسرحية (الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب) نجد أن مجموعة الرجال تتحدث العسامية ، أما مجموعة النساء فتتحدث العربية الفصحى وقد يحدث أن تتحرر اللغة من حدودها فتصبح حديثا مسرحيا فيه شىء من الفصحى وشىء من الحديث اليومى . فالفصحى لدى المؤلف رسم الحقيقى والتاريخى والنظرى . أما العامية فترسم لديه اليومى والواقعى والحسى انطلاقا من المأسال

الشعبية والحكايات والحكم والتعابير السائرة والعاب الأطفال اللفظية
من مثل :

(سلام : شوف يا ابني .. حادى يادى (يشير اليه والى نفسه)

كرومب زيادى . بنت العسكر .. راحت تسكر .. مين سكرها .
تمع السكر : ٥٥ . ٥٠ :

يبقى ان نشير - فى ختام هذا المقال - الى ان التجريب فى مسرح
السيد حافظ هو مجرد مرحلة ، ويمكن ان نعتبر مسرحية (حكاية الفلاح
عبد المطيع) بداية مرحلة مسرحية جديدة ، وهى مرحلة التأسيس التى تأتى
عادة بعد فوضى الهدم والتجريب . ففى هذه المسرحية يعود السيد
حافظ الى التراث العربى والى الوجدان الشعبى وذلك من أجل صياغة
لغة مسرحية ، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن
فكره وروحه . هذه المرحلة نحتاج بالتأكيد الى دراسة منفصلة ، وذلك
ما سوف نحاوله مستقبلا .

الهوامش :

- (مسرح الطفيلة - المسرح التجريبى فى فرنسا) ليونارد كابل برونكو - ترجمة
يوسف اسكندر - دار الكاتب العربى - ص ٢٢ .

- (حكاية الفلاح عبد المطيع) السيد حافظ - صوت الخليج - ص ٢٩٣ .

- المساء - محمد جبريل - ١١ - أبريل - ١٩٧١ .

- (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) - المسرح التجريبى - ازوريس -
ص ٢٧ .

- (ظهور واختفاء أبو نر الففارى) - السيد حافظ - صوت الخليج - ص ٢٢١

- مجلة الادامة والتليفزيون - يناير ١٩٧١ .

- (مسرح الطفيلة ..) برونكو - ص ١٣ .

- أوخين يونسكو - محمد جمعة . محمود هجازى - دار الفكر - ص ٧ .

- (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) ص ٥٥ .

- (ظهور واختفاء أبو نر الففارى) ص ٧٠ .

- نفس المرجع السابق - ص ٩٠ .

- نفس المرجع السابق - ص ١٣٠ .

- (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) — ص ١٤ .
- نفس المرجع السابق ص ١٥ .
- نفس المرجع ص ٢١ .
- حكاية الفلاح عبد المطيع — ص ٢١٢ — ٢١٤ .
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث — ص ٢٩ .
- (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) ص ١١ .
- المرجع السابق — ص ٧ .
- المجلس — ٥٤٦ — ص ٥٦٠ .
- ظهور واختفاء .. (الفلاف الآخر للكتاب) .
- البيان الرابع لجامعة المسرح الاحتفالى — لم ينشر بعد .
- علمونا أن نموت .. (حكاية الفلاح عبد المطيع) ص ١٧٦ .



الدفء

قصة قصيرة



حسن جلال السيد

- ١ -

« لم أمد أتعلم »

أسند رأسه على كفه وتلهل في جلسته وتطلع إليها .. أراد أن
يوتظها فتراجعت الكلمات والسكون يحيط به تأمل في لحظات الصمت
جسدها وهي تحت الغطاء .

« - في وقت الأزمات الكل يتخلى عنك »

ارتعشت السجارة في يده وأراد أن يتوقف فازدادت الارتعاشة —
ألقي بها ثم تناولها وضغط عليها بشدة .

— ٢ —

« كم أود الوصول لمواطن الاحساس داخلي وأدمرها .. ترى هل
يتحمل الصخر ما نتحمله من ضربات على الرأس .

— لا مكان لكم .. كل شيء يتحول .

الا انت تبني هكذا تستوعب الضربات حولك وبدهاء وعلى مواطن
الفكر دون رحمة ..

— من قلب الظلام في أشد حالات اليأس يخرج شعاع شمس .

— سنموت برذا ولا أمل في أولاد الأبالسة » .

زمرت بغيظ ورغعت الغطاء عن وجهها متتبع تقلصاته وهي تتراقص
بالانقباض والانبساط وتلملمت .

— ٣ —

« أصالة الصمت في أنه يستحوذ عليك أكثر من أحاديثهم الرنانة
والنهم يستعصى على من لا يريد أن يفهم لها

— أعرف حكاية الذئب والحمل وحينما تشتد الازمات يرتدى كل ذئب
ثوب الوداعة .

— اختلطت الحكاية ولم نعد نعرف من الذئب ومن الحمل .

— أعلم ولكنكم تبعدون وجوهكم عنى فما معنى أن يقسود الحمل الذئب
الناس الى المدينة .. سياكلهم ان لم يقتربوا أكثر ويحتبوا بأهلها » .

— ٤ —

ابتعد الغطاء عنها قليلا فسرت ارتعاشة ومد يده ليلقي الغطاء
عليها فشعر بحرارة جسدها .

« — لم أعد أتحمّل ما يفعلونه بك

— لكل شيء حسد

— ولكنهم لا يرجعون

— الأمر ليس بيدى كما تعلمين » .

نظر إليها وهى تلفظ الفطساء عن وجهها واهتزت رأسها على الوسادة وبدأ النوم يتسرب منها فألقت بيدها مكنى نوبه فلم تجده .. قامت مذمورة وتنهت بارتياح حينما رآته .

— ألم تم الى الآن ؟

بتثاقل رفع عينيه إليها

— كيف تحملت كل هذه المدة ؟

أجابته بدهشة

— ماذا ؟

— من الظلم أن نتقاسم الشقاء

تلاشت آثار النوم واقتربت منه نظرت اليه طال السكون والصمت وطالت نظرتة إليها .. انسابت الدموع متدفقة من عينيها فاقترب منها ودون أرائته هربت دمعته .. ألقت بنفسها ناحيته وتمتعت .

— انك على حق وسنظل معاً للأبد .

أحس بالدفع وضربها الى صدره بقوة .

مغامرة التحريض ولغة المباشرة في أناستاسيان قانون الوجود

منير فوزي
المنيا

لعل « أرسطو » هو أول من أشار الى الجانب الاجتماعي في الفن ، حين طرح تصوره حول الكاتارسيس Katharsis أو نظرية التطهير Purgation فالعلاقة القائمة بين الفن والمثقى تتحدد وظيفتها في كون الفن (الدراما) منقح ومطهر لمواقف الخوف والشفقة لدى المثقى/المتفرج . وان كنا نلمس جذور هذا التصور في محاورات « الأيون » و « الجمهورية » وفي كتاب « القوانين » لـ « أفلاطون » الا انه لم يخرج لنا مكملا بصورته المعنية الا على يد « أرسطو » .

وسلاخ هذا التصور تجاه وظيفة الفن ردحا طويلا من الزمن ، الى أن جاء « بريخت » وعبدل من وضعية هذا « التطهير » ومن فهم وظيفة الفن « فأوضح أن دور الفن ليس قاصرا فحسب على تنقيح المواقف الانسانية « الخيرة » للمثقى وانما يتخطى ذلك الى ايجاد علاقة من المشاركة والتلاحم بين « الممثل » و « المتفرج » لدفع المثقى الى اتخاذ مواقف فعلية وقرارات واضحة تجاه ما يحدث ، لأن ما يحدث ليس الا انعكاسا حقيقيا لما يدور في هذا الواقع ونتاجا له .

ويوضح « فشر » معنى ذلك فيقول : انه لابد من مرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة وفي ضوء جديد . وذلك بايجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات . فعلى العبد الفني أن يمتلك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه الى اتخاذ مواقف وقرارات (١) .

ويؤكد « جبارودي » في أن القيمة الأخلاقية للفن لا تنهض في اسداء النصائح أو توجيهه المواعظ بل في ايقاظ وعينا (٢) . فالعمل الفني ليس محصلة لقوى مختلفة ، انه اجابة اجمالية على مجموع الاسئلة التي يطرحها على الفنان كل في عصره ووسطه العسالى والاجتماعى والدينى والثقافى ... الخ — أى كل ما يخص حياته (٣) .

فالوظيفة الدائمة للفن هى أن يخلق ، لكل فرد كتجربة خلاصة به ، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه والتي تمكنه من احتواء الانسانية بأسرها . ويتبذل سحر الفن في أنه يبين لنا من خلال عملية اعادة الخلق هذه — أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل وأن يخضع لسيطرة الانسان (٤) .

فالفن يمكن الانسان من فهم الواقع وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل ويزيد من تصميحه على جعل هذا الواقع أكثر انسانية وأكثر جدارة بالانسان (٥) . وربما من هذا المنطلق يتخلق للفن ذلك الدور التحريضى والثورى ، الذى يطمح الى تحقيق التوازن مع الواقع ، ربما لأن الفن كما يشير « غشر » — ليس في جوهره الا تعويضا من انعدام التوازن في الواقع الراهن (٦) .



تضم مجموعة « أنا سلطان قانون الوجود » لـ « يوسف ادريس » ثمانية قصص قصيرة ، لا تحمل أية واحدة منهن تاريخ كتابتها ، باستثناء قصة « البراءة » حيث يشير الكاتب الى انها « كتبت ونشرت لأول مرة في مجلة الآداب » عددها الخاص عن القصة القصيرة (في يونيو ١٩٧٢ . وحتى الناشر « مكتبة غريب » لا تلمس لديه اشارة لتاريخ النشر ، وان كنا نفهم من رقم الايداع المذيل انها من منشورات عام ١٩٨٠ .

يمكننا إذن تحديد زمن كتابة هذه الأعمال تقديرا : فالعمل القصصى السابق لهذه المجموعة هو مجموعة « بيت من لحم » الصادرة عن عالم الكتب عام ١٩٧١ ، ومن ثم — تجاوزا — فان قصص هذه المجموعة — « أنا سلطان قانون الوجود » — لايد تجاوزت هذا العام ، فهى إذن تتأرجح في الفترة ما بين : (١٩٧١ — ١٩٨٠) . اذ لم تكن هناك أعمال سبقت هذه الفترة وتاجل نشرها (٧) .

وهذا الزمن يجعلنا نتفع على تصور هام : فإوائل السبعينيات هي الفترة التي شهدت نمو ما اصطلح الاقتصاديون على تسميته بالطبقة « الطفيلية » وعرف بين العامة باسم « الانفتاحيين » . فهل كانت هذه المجموعة انعكاسا ورصدا لهذه المرحلة التي هيمن فيها الانفتاحيون على زمام الأمور ؟



يبدو الواقع مغايرا ومهترئا في قصة « حكاية مصرية جدا » . فالبطل الحقيقي للقصة هو الشحاذ الذي قطع « المترو » ساقيه ، لا السائق السمين الذي يروى الحكاية . وهو يطلب على حسابه للسائق « كوكاكولا » ، وهو الذي يدفع بسخاء . الأمر يبدو مضحكا ، ولكنه في سياق العمل تنطى طبيعة مجرى الأمور وتتكشف لنا هويتها . فالشحاذ يعقد « علاقة عمل » بينة وبين شرطى المرور بحيث يطيل الثاني من مدة الاشارة الى ان ينتهى الاول من « مسح » المنطقة ، واعطاء الاشارة بذلك ، مقابل أن يشاطره الشرطى بعض « ربحه » .

ويظهر لنا الشحاذ في بداية حديثه انعكاس الأزمة . يقول : « وبدا الناس كلما راؤنى زاحفيا على الأرض من تلقاء انفسهم يعطوننى » . ص : ٧٢ . والذين يعطون هم : « اما الفقراء جدا أو الاغنياء جدا . اما متوسطو الحال — من أمثالك — فالظاهر أن الرحمة صعبة الوصول الى قلوبهم تماما . ص : ٧٣ » .

ما تمثل « الحسنة » هنا نوعين من المستويات : فهي تحقق الخلاص بالنسبة للفقراء . فالأزمة الهبة ، وكل هبة لله هي تقريب له ، وتكثير عن ذنوب اقترفوها — لعله يفكك بها عنهم أزمتههم . وفي نفس الوقت — يمارس عبرها الاغنياء سيادتهم وتحقيق ذواتهم . فإذا كان الفقراء يجدون الخلاص في التقرب الى الله ، والفنوع بهذا ، فان متوسطى الحال ، لا يملكون ما يملكه الاغنياء حتى يفكروا في منح الهبات للبشولين .

يقول جوركى في « صور أدبية » : « الأملية في حاجة للرب ، لأنها تملك كل شيء آخر . والأغلبية تحتاجه لأنها لا تملك شيئا آخر » .

وتقترب قصة « الرجل والنملة » من عالم « كافكا » باشتراكهما في التعبير من أزمة الانسان الفرد في المجتمع الرأسمالى المنهار واستلابه . فإذا كان الفرد عند « كافكا » يدان ويحكم عليه بلا أدنى ذنب اقترفه

كما حدث لـ « جوزيف ك » في المحاكمة ، فهو نفس ما يحدث للعمدة السجين في قصة «يوسف ادريس» ، فهو يدان بأنه « شيوعى » ومن منظمة مغالية في شيوعيتها . وإذا كان الفرد في تآزمات المجتمع الرأسمالى يصبح شيئا ويتحول عند كافكا الى حشرة Insect ذات سيقان طويلة . كما حدث لـ « جريجور سماسا » في Metamorphosis . فانه عند « يوسف ادريس » يتحول الى « نملة » . بكل كيانى على أن اصغر نفسى واستحيل من انسان الى حشرة « ص : ٨٨ . » لم أعد استطيع الكف وجسدى يمضى يتصاغر ليصبح نملة ويستمر نملة ويعيش ويحب ويزاول الحب نملة « - ص : ٨٩ . ولا تعبر قصة تعبيرا مخلصا عن جبروت القهر السياسى وانفصال الفرد عن الواقع في هذه المجموعة مثل هذه القصة . ولذلك فإن الرجل كان لابد أن يموت - رغم جسده المتين الضخم - لأنه « انا نفسى كنت غير قادر لحظتها أن أوقف عذاب التحول ، ارادة أن اكون بشرا أفلتت وصارت لى ارادة نملة لا تقوى أبدا على كتمان » . ص : ٨٩

وتعكس مظاهر القبح الحضارى في قصة : « لحظة قبر » فالراوى يكرر جملة : « فجأة » رأيت القبر » ثمانى مرات . ورغم أن القبر ليس ظاهرة مجاثية الا أن الراوى يؤكد أنه « ليست هناك خدعة ما في التعبير » . وكأنها رؤية القمر تغدو في سماء « القاهرة » من ضروب المستحيلات . والراوى يرجع ذلك الى طول العمارات الشاهقة التى استطالت - فجأة - حتى ناطحت السحاب . فسدت السماء ادوار العمارات العليا . هذا التغير الذى خدش جمال « القاهرة » وشوهه الظواهر الجمالية والطبيعية منها .. حتى القمر الذى يراه الراوى ، يراه غير مكتمل ، مخنوقا في محاقه الأخير .

زمن القصة في « ظروف الخروج من المعركة والاستعداد الكامل المطلق لآى معركة مقبلة » . والعمارتان اللتان يظهر ما بينهما القمر شققهما العليا مفعرة الأضواء والضجيج . كل شقة مفروشة بتليفون وحمامين وأنوار والمة مولعة ومجهزة الى حد الصاجات لأحياء ليلالى ألف ليلة بعشرات من الشهر زادات المنتظرات فقط تليفون : شقة مفروشة باهرة الأضواء بين عمارتين لزوم المسادة السياح . ص : ٥٣ . - ولهذا فإن القمر لا يظهر بينهما الا مشوهة !

وربما ترجع قلة النظر الى آفاق السماء ، لان الفرد مطالب بأن ينظر الى الأرض حتى لا يسقط « فما أكثر الحقر في شوارعنا هذه الأيام » . ص : ٥٦ . ليصبح القبح الحضارى على المستويين : ما فوق - وما تحت !

ويهيمن الاحساس بفقد الأشياء الجبيلة واغترادها في قصة «جيوكندا مصرية» . ولذلك تجيء أكثر قصص المجموعة عذوبة وشغافية ، ينبعان من ارتباط زمن الحكاية بأيام الطفولة الخصبة رغم ضيق أبعاد المكان . وتستلقت نظرنا جملتان في هذه القصة . فالى جانب تسيد القبح على الجبال : ف « حنونة » تتزوج في الخاتمة من ابن عمها الذي « ربما لم تره الا ليلة العرس ، ضخم الجثة — كان — أسود الشاربين كثيفه ، يرتدى (بالطو) أسود وشعره لامع شديد اللمعة بما فيه من بريانتين . العريس منتفخ الأوداج وكأنه لتوه قد ربح صفقة » . ص : ٤٢ .

تصدنا العبارة الاولى : « اننا صفار في عالم لا يخضع للحياة وقوانينها وانما ينظمه ويقتنه ويحكمه الكبار » . ص : ٣٢ . والعبارة لا يقولها « محمد » الصغير ، وانما يرويها « محمد » الذي تعذى زمن الحدوتة وأصبحت عالقة بذهنه . ثم خاتمة القصة : و « الكل يردد : كيريا ليسون . . كيريا ليسون » — أرحم يارب المسيحية . مهل هي مجرد عبارة عرضية في السياق أم انها كانت نذيرا للرحلة المقبلة أى مرحلة الانفتاح ؟

تدوى صرخة الراوى بطل قصة « حوار خاص » : « يا سستار يارب — يا سستار يارب » ، حين يكشف والسيارة على أقصى سرعتها انه قد انفجر اطار العجلة الخلفية ببطء فلم يعد يستطيع التحكم فيها ، واى ضغطة على الفرامل ستؤدى الى انقلاب العربة .

بطل القصة يتلك « الارادة والعقل » في وسط اكوام واحراش من « اللاعقل » و « اللاوعى » و « اللا ارادة » . وهو حين يخاطب الاله يطلب منه الا يخاطبه بالقباب التعظيم فقد « استعملها الناس كثيرا في مخاطبة الطفافة والحكام حتى أصبحت غير جديرة بك » . ان ما يريده هنا هو حوار من نوع خاص حيث انه في « تلك الازمة التي مرت بى لم أرك فانت لا ترى . لست بالخارج . أنت هنا معنا اقرب إلينا من جبل الوريد » . ص : ٥٨ .

ونلاحظ في القصة ما يمكن أن نسميه : سمة «التوازن أو الدعوة الى الموازنة لا الموازنة . فالتقوة توازى القوة حتى في لحظات الضعف : فمخلوقك لابد يتبه ولا يحى الهامة» . ص : ٥٨ . — انها دعوة الى الاعتدال بالذات والسو بالنفس والارادة حتى مع الخالق . ربما « قد لا يكون هذا رأى الجميع ولكنى أعبدك عبادتى الخاصة بطريقتى أنا » ص : ٥٨ .

ومع أن الإله أقرب من جبل الوريد إلا أن الراوى يصاب في أزمته الثانية في الوريد . ولذلك نراه يهتف : « أنت حقاً هناك يا الهى ؟ » .
ص : ٦٠

ولعل ما يريد أن يقوله « يوسف ادريس » في مجمل قصته « الصوفية » أننا منساقون الى قدر حتى مجهول . ومن تكرار صفات : « السيد - الذات - الإرادة .. الخ » وارتباطها بـ « الأنا » ، ينصب كل هذا في سياق الى مصر حتى : « فالسوت في كل ومضة وقت » . ص : ٦٢ . وعلينا إذن - ما نحن منساقين الى هذا القدر المحتوم - أن نأخذ موقفاً ، يعكسه في نهائية العمل مشهد نملة تناضل تحبل شيئاً بين ذرات الرمل القليلة فوق حافة الطريق . انها فقط : الإرادة والموقف .

وتتكرر في هذه القصة نفس قيمة الحديث من « الكبار » و « الصغار » كما حدث في القصة السابقة . يقول الراوى : أى قوة أخرى في هذا الكون الواسع كان يمكننا أن نتخذنى ؟ والمشكلة ليست في . الكارثة في هؤلاء الأبرياء ضحية اللعبة ؟

إن الأمر يبدو في حقيقته أخطر بكثير ، ولعل دهشة الراوى التى تجيء في آخر سطور القصة : « أهكذا يجيب الإله ؟ » ليست إيماًنا بمسألة قدر ما هى صرخة استنراف أخيرة . صرخة تردد أكثر منها صرخة إيماًن راسخ .



نظرة سريعة على ملخص القصص السابقة التى أعدت ترتيبها بما يتفق مع تصورى ، سوف نلاحظ فيها تواجد خط واضح لفكرة مسبقة تنهى وتوضح كلما أوغلنا في قصص المجموعة . فبداية من نقطة اهتراء الواقع الاجتماعى ومغايرة صورته لما ينبئ أن يكون عليه حتى أن الفرد يصبح فيه قريباً ، ثم أرجاع ذلك الى القبح الحضارى ، وكأنها هذا التطور الحضارى هو المتسبب الفعلى في تواجد هذا القبح على كافة المستويات ، وبتزايد هذا الركاب من الاهتراء يطل - كعادل موضوعى لفقدان القدرة على ممارسة الفعل الآتى - العودة الى زمن الذكريات الخسبة . وحتى هذه الذكريات تظل نهاياتها قائمة لأنه لا مفر من اتخاذ الموقف اذ لا جدوى من الهرب . مما يترتب عليه الدفع الى اتخاذ موقف موازاة القوة (الفعل) للقوة - فى القصة الأخيرة - والاعتداد بالإرادة ثم لتنتهى محذرة من الفعل/الوجود أو اللافعل/اللاوجود .



من منطلق ان القوة لا تجابه الا بالقوة ، و ارادة الشخصية ، فكما يقول « شكسبير » : « ان كل شيء معد اذا كانت شخصيتنا كذلك »
تأتى قصة : « سيف يد » . والقصة تحكى نشوب معركة بين موظف عادى يكره استعمال القوة ، مسالم طول حياته وزميل له ، يناقش كل منهما الآخر طيلة عشر سنوات . عشر سنوات هى عمر علاقتهما فى العقل . يأكل الثانى حق الاول ويلغظ فى سيرته من ورائه . وبالتفانين يخرج على القانون ، ليظل الاول هو المخطىء دائما . وكان لابد ان يحدث ما حدث .

يأتى — ذات ليلة — ابن الموظف الاول وقد ضرب طفلا جاءت به امه تشتكى له منه . وكان لابد من مواجهة صريحة بين الاب والابن ، ليعبد الابن دفاعه قبل ان يعاقب كما علمه أبوه . وتنتهى المناقشة بانتصار الابن . فالتوة لا تجابه الا بالقوة ، وهى مقياس الوجود . والاب يدرك ذلك أخيرا ، ولذلك فهو يتخذ القرار « فليكن القرار تم . . فليكن تم » —
ص : ٦٣ . ثم يبادر بالهجوم على زميله ويكيل اللكمات له شارعا فى التنفيذ « فلحظة التنفيذ هى الفاصل بين من كل ومن يريد ان يكون » —
ص : ٦٣ — فالمهم هو القرار . ولحظة تنفيذ هذا القرار .

واذا كانت المواجهة بين الاب (الجيل الاول) والابن (الجيل الثانى) مواجهة باردة فى قصة « سيف يد » فهى فى قصة « البراءة » اشد بأسا وقوة . ولا تنتهى بالوصول الى مرحلة انخاض القرار وانما تنتهى بموقف مصرى حتى يقتل فيه الابن الذى لم يفعل اكثر من ان يتفرج .

انها نبوة بشعة . فالصراع بين الأجيال لم يعد مجرد صراع بارد منطوق ، وانما يصل — هاهنا — الى ذروته . يقول الاب : « انا لسم المس يا بنى شيئا . يا مجنون . كنت مثل هؤلاء جميعا اتفرج » . ص : ٥٠ — وهو لا يفنأ يكرر نفس هذه الجهلة طيلة القصة : « انا فقط أريد أن أرى . مجرد أن رأى واتفرج عن كتب وأشاهد . والرؤية ليس فيها دنس . ص : ٤٤ . للفرجة جئت وعلى الضفة الأخرى كنت اتفرج . ص : ٤٩ — ولكنى سأظل اتفرج . ص : ٤٨ .

ويظل الفاصل بين الفرجة (اللامعل) والممارسة (الفعل) قائما فهو — مثل الجميع — لم يفعل ولم يمارس وانما اكتفى مثلهم أيضا بالفرجة . وكان يوسف ادريس قد سبق أن طرح هذه الفكرة فى قصته « سنوبرم » — مجموعة بيت من لحم — الا أنها لم تلت نهى هذا التكيف والمراة .

والفعل الذى لم يمارسه الاب عند الطابور الذى « كانوا يبدأ أوله عند الأمس وقبل الأمس ومئات السنين » . ص : ٤٦ . طابور مغمم بالصحن

وبالأرامل الفتيات . الفقرات الجميلات . وصبايا في الثالثة عشر . ولذلك فان الابن (الجيل الثاني) لم يورث أكثر من الفرجة ، ولهذا يقول الأب عن ابنه : « ولا ذرة بنوة واحدة الحظها في النظرة » . ملامحه فيها جمود المستيقظ لنوه من غفوة « ص : ٩٠ » . انه أفاق من غفوته حين اكتشف أن الأب يخدمه ، فلا يفعل شيئا عدا الفرجة ، ويأبى ليتبرا من ابوته . و « الشفاة تنطبق في اصرار والدوى واتعاشه اليد بالرصاص » . انه موقت ثابت وواضح كان لابد وان يتخذ وان جاء ذلك متأخرا بعض الشيء .

وتأتى قصة « أنا سلطان قانون الوجود » — خاتمة المطاف — أكثر حدة واستغزازا ، « فربما بعد أن نحياها نجلس ، لأول مرة منذ زمن طويل على ما اعتقد نفكر ، ليس في محمد الحلو وإنما في أنفسنا ، من يدري ربما تحدث المعجزة » . ص : ٦٠ .

ليس هناك أمر واحد طبيعي داخل السيرك ، فملابس « محمد الحلو » لاعب السيرك وبطل القصة ؛ كانوا استعيرت من متحف ملابس الممثلين . بالمرح القومى) . وهو يؤدي أكثر من دور لأكثر من لعبة (فقد سبق وأن شوهد رئيسا للفريق الجباز) . والأسود لا تأكل لحم العجول وإنما ما يقدم لها ليس الا لحم الصير لغلو الأسعار . والعمال الذين يقومون بالأعداد للألعاب يرتدون بدلا (لابد أن أصلها كان شيئا آخر . ربما لباس صعيدى . ربما قلع مركب . ربما ممسحة بلاط) . والمنضدة التى تقدم عليها لعبة القووف فوق الزجاجات لا تصلح أصلا — رغم خطورة اللعبة — للارتكاز . واللاعبة المزملة للحلو بدينة بدانة لا تتناسب مع طبيعة الدور الذى تؤديه وحتى جوربها يبدو ممزقا ومخرقا . وتصفيق الناس للألعاب لا معنى له (فهو تصفيق فائر لا يتناسب مع خطورة ما يقدم) .

✽ كل ما هو موجود وقائم مناف تماما لما ينبغي ان يكون عليه !

— الى جانب هذا فهناك استغفار لآدميتك وأحاسيسك منذ السطور الاولى للقصة ، حتى لئيتساوى الفرد بالماشية حين تعقد مقارنة بين آثار « خرز البقر » وآثار « هلف البقر والماشية » — بطبيعة المشاكلة اللغوية . واللذين يصفقون للألعاب يفعلون دون احساس اذ فقدوا القدرة على الحس — « مستحيل أن تصلهم خلجة انفعال أو نبضة حماس أو لحظة غضب » — أى أنهم فقدوا القدرة على ممارسة الحياة فلم يعد لديهم غير شهوة الاكل و « البدانة » !

❖ كل شيء متبادل ، جماد :

وهناك حديث مستفيض عن البطولة والبطولة الزائفة ، او بطولة (الفعل) وبطولة (أكل العيش) . أن « يوسف ادريس » يقف وقفة طويلة حول مفهوم البطول وماهية البطولة . ربما لأن المسألة لا تخص الحلو وحده لأنه : « الرجل ليس الحلو وحده . الرجل هو كل من تضمه الخيبة لاعبا وعاملا وعازفا ومتفرجا » . ص : ١٤ . ولكن ليس هؤلاء جميعا أبطالاً !

(البطل لا يولد وحده . البطل يخلق . ولابد كي يوجد ويعبر ، أن يتزعزع في ظل احساس عام بضرورة البطولة . بروعة البطولة . بتفرد البطل . البطولة قيمة ، ولا بد أن توجد وسط محصول وافر من القيم . لا مجد للبطولة ، بلا مجد للكرامة ، بلا مجد للنبوغ ، بلا مجد للشرف .. بلا مجد للعمل الصالح . وأيضا لا توجد البطولة ، بلا جو عالم تلمن فيه اللابطولة) ص : ١٥ .

(أما حين (ينجح) الجميع ، المجتهد والغشاش والمزور والابلة والناجح . حين يصبح لا فرق ، لا أعلى ولا أسفل ، لا أرفع ولا أخص . حين تمضي الحياة بامتحان لا يرسب فيه أحد . ولا يتفوق أحد . حين يحدث هذا . ماذا يتبقى من الانسان) . ص : ١٦ .

— ولكن لم كل هذا الحديث عن البطولة ؟ والموضوع لا يتعدى حكاية عن السيرك والاسد الذي أكل محربه وصاحبه ؟

ان ما يخلص اليه « يوسف ادريس » من فرضية أولية : أن هناك قانونا للغلبة ، هو قانون الوجود أكثر منه قانون للغلبة وحدها ، لأن ما يحدث داخل السيرك هو ذاته ما يحدث خارجه . فهو قانون الغلبة والحضارة والانسان وقانون كل الوجود .

والقانون هو : « أما تخاف وتركع . أو تخيف وتقتل . في التقص وخارج التقص ، فانت مقتول أن ضعفت أو خفت ، أو قتلت ، وانت المسئول عما تختار » . ص : ٢٦ .

❖ * عليك أنت أن تختار !

ان « محمد الحلو » قتل لانه فقد الاحساس بالبطولة وأصبح أكل عيش . وحين أصبح أكل عيش ارادة الاسد . ولاننا جميعا معرضون لان يحدث لنا ما حدث للحلو (فالاسد ليس سوى رمز للقوة المطلقة) ، « لو استحلنا الى اكلة عيش فسيكون مصرنا أن تنهشنا الأسود . والانسان أثبت انه على رأس اكلة لحوم البشر » . ص : ٢٥ .

❖ * فعلينا أن نختار !

ان السلطة والقوة مهما بلغت درجتها من الجبروت والقوة فيمكن دائما ترويضها ، وذلك يبدأ من أن تروض نفسك أولا بحيث لا تخاف منها ثم ان « الأسد اذا لم يخف ، خوف . اذا لم يخف أن يؤكل خونه بأن يأكل . واذا لم يجد التخويف ، أكل فعلا » . ص : ٢٤ .

وتتركك القصة وقد تركت لك حرية الاختيار في القفص وخارج القفص . عليك أن تتحرك قبل أن يتحول الانسان داخلك الى أكل عيش مقبل الاحاسيس ، فاقد القدرة على رؤية الامور والتمييز بينها . لتتلك القوة التي هي خارجك . محيطك الواسع . فقط : عليك أن تختار !

❖ * ❖

من منطلق أن « كل عمل منى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانساني في العالم » و « يساعدا على ادراك الابعاد الجديدة لواقعنا » (٨) . وادراكنا « أن العمل الخلاق الذي يتم في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا » (٩) . قدمنا على دراسة هذه المجموعة القصصية ، وذلك بالتمراض « مسبق » طرحته علينا القراءة الاولى لها .

وان كانت هذه المجموعة قدمت لنا رؤية متضحة الى حد ما في ظلال التطور الذي طرأ على واقعنا المعاصر — ونؤمن بأن لهذا التطور جذوره المتأصلة التي اتضحت فيها بعد . فلا انفصال بين حركة التاريخ وتطور المجتمع الدائب ، بما لهما من علاقات راسخة ، ولذا فان ما حدث مرتبط جذريا بمراحله السابقة .

والتطور الذى شهده عمل « يوسف ادريس » عن مرحلته السابقة في هذه المجموعة ، فهو يضرب جذوره في مجهوعته « بيت من لحم » . وان كانت قراءتنا لهذه المجموعة جاءت بمعزل عن رصد المرحلة السابقة فنيا فربما فرضت ذلك لغة المجموعة الأخيرة حيث هناك طريقة جديدة على روح « يوسف ادريس » الذى استخدم لغة نثرية تقريرية ، خطابية في أغلب الأحيان مما أوقعه في حبال المباشرة وهذه المباشرة بالذات قد علا صوتها فيوسف ادريس ليس كاتبا « ثوريا » بالمعنى المباشر وانما هو فنان أكثر منه ثورى . واقتضت المرحلة التى كتب فيها العمل القصصى الأخير هذا اللون من المباشرة والتحريض . ولذلك فهى لا تحسب عليه قدر ما نقول ان طبيعة المرحلة هى التى اقتضت ذلك . والمجموعة بالفعل تمثل نغمة « نساى » بالنسبة لتجربة « يوسف ادريس » الفنية .

واذا كان قد انتهى في الخمس قصص الأولى — التى أعدنا ترتيبها — الى نتيجة مؤداها : موازنة القوة للقوة والاعتداد بالارادة فانه في الثالث قصص الأخيرة عبورا بالتنويه عن خطر مجابهة الأجيال وبمنطلق مجابهة القوة للقوة ، ليحذر من احتدام الصراع بين الجيل الذى لم يركن سوى « للفرجة » وما يورثه ذلك في نفوس الأجيال المقبلة ثم خلتها باستخدام نبرة حادة مريرة داعية الى اتخاذ موقف واضح وفعلى تجاه الوجود أو اللاوجود .

ولا يغنى أخيرا من قراءتنا للمجموعة أنها قدمت لنا صورة واضحة للتهر ، تدفعنا الى اتخاذ موقف كلى ومعلى ، وربما يشفع في ذلك ان « مهمة الفنان — كما يقول « جارودى » — تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ : فهو ليس مطالبا بان يعكس الواقع بأكمله » .

الهوامش :

(١) ضرورة الفن لارنست فشر - ترجمة : أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ - ص : ١١ .

(٢) واقعية بلا ضفاف لروجيه جارودي - ترجمة حليم طوسون - دار الكتاب العربي ١٩٦٨ - ص : ٢٢٨ .

(٣) السابق - ص : ٢٢٩ .

(٤) ضرورة الفن - ص : ٢٩٣ .

(٥) السابق - ص : ٧ .

(٦) يشي « يوسف انريس » في تذييل قصة « اكبر الكبار » مجموعة « بيت من لهم » ص : ٥٩ . الى اهتمامه برصد ما ينشره ، ليضمه الى مجموعاته القصصية أولا باول . وان حدث انشى مالا كما جرى في شان قصة « اكبر الكبار » فهو امر نادر الحدوث .

(٧) واقعية بلا ضفاف - ص : : ٢٢٥ ، ص : ٢٣١ .

(٨) السابق - ص : ٢٣١ .

(٩) السابق - ص : ٢٢٧ .

اقرا هؤلاء

في المند القادم والاعداد التالية

د. لطيفة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. فيصل دراج	د. رضوى عاشور
د. السعيد بنوى	عبد الحميد ابراهيم
حسين مروة	

محمد المخزنجي

بين القص والغناء

د. عبد العظيم أنيس

في العادة يلجأ كاتب القصة القصيرة الى التعبير عن موقف ذي دلالة في تجربة الحياة ، او الى التركيز على لحظة ذات خصوصية خاصة تراها عينه الواعية المبصرة بينما قد لا تراها عيون الآخرين ، او لاتراها من هذه الزاوية المحددة التي يراها منها الفنان وهو يعبئ للتعبير عن هذا الموقف (او تلك اللحظة) كل ادواته الفنية من لغة وصور ومونولوج (او حوار) او تداعي أفكار أو تحليل نفسي .. الخ . وكل هذا بهدف تكثيف الاستيعاب النفسي والذهني لهذا الموقف المرصود . والفنان بهذا يخلق شيئاً مختلفاً في أصوله الفنية عن الرواية التي تتسع في رحابتها لابعاد تتمدى رصد موقف أو التركيز على لحظة دالة ، لانه - اى مؤلف القصة القصيرة - يقيّد بعدد صغير من الصفحات .

ولكن ماذا يحدث عندما تتحول القصة القصيرة الى اقصوصة مكتوبة في صفحة واحدة ، وعندما تتحول لغة النثر الى لغة شعر بجمل قصيرة دالة وتركيز تجربة واقتصاد محكم في اللغة ، واستخدام مكثف للجمل الفعلية دون روابط العطف ، ... وحين تتردد اصوات الغناء في نثر الفنان حتى وان كان في هذا الغناء مسحة حزن ؟

ان هذا بالضبط هو ما صنعه الايبس الشاب محمد المخزنجي في مجموعتيه (الآتى) ، (رثيق النكين) ، فقدم لنا مجموعة رائعة من قصص شديدة القصر ، كل منها شيء بين الاقصوصة والشعر . وهي تجربة ليس لها - فيما أعلم - تراث واضح في ادبنا المصري الحديث .

ان تجارب الحياة في تفاصيل المخزنجى تتنوع تنوعاً خصباً في رحابته ومودته من البشر الى الحيوان الى الطيور الى الاشجار الى السجن الى المصححة . حتى الطقس - خصوصاً الشتاء - تبدو له مودة خاصة . وهو في كل هذا متفوق في رصده ، لكن من الواضح لى أن خبرة الطبيب وخبرة السجن ذات مكانة خاصة وكلتا الخبرتين تمثل بؤرة للتواصل الانسانى والمفارقة الانسانية ولارهاف المشاعر والاحاسيس في ظرف خاص ، هو ظرف المرض او السجن ، في لحظات الضعف الانسانى والانكسار (وان كان انكساراً عامراً بالدفع والمحبة) وفي لحظات المقاومة دفاعاً عن حق الحياة .

في القصة « **عنبر البنات** » بمصححة الامراض الصدرية يرتفع الستار عن الطبيب الجديد - الراوى - يدخل (قسم ٣ درن - بنات) :

« في البداية لم أر أحداً في العتبة الكابية . . ثم لمحتها وحيدة في آخر العنبر تجلس منحنية تعمل شيئاً في حجرها . وعندما رأتى أتجه إليها أنزلت الجلبات بارتباك ونهضت تقف نحيفة تموت خجلاً ورقة وشحوباً » .

« وعندما قلت لها اننى الطبيب الجديد وقلت لها ألا ترتبك وسألته عن الاخرى ذاكرا بعض الاسماء التى قرأتها على الاغطية غيمت قائلة انهن ذهبن . ولما رأتى لم أفهم أرخفت تقول « تعيش انت » . ثم ابتسمت خجلاً إذ رأتى أنظر الى ذيل جلبابها وقالت : لقد أخذوا كل المفارش . ولم أجد ما أطرز به غير . . . »

« وقرأت على ذيل جلبابها كلمة « للزكري » مطرزة بلون سماوى وسط وردتين خضراوين وتحتها كانت ابرة التطريز معلقة تتأرجح - لا تزال - في خيط وردى تم تطريزه . . . عرفت بعد ذلك أنه كان الحرف الاول من اسمها » .

وفي القصة (١٣) يفتح الستار عن سجين لا اسم له يعترف به السجن ، وانما هو مجرد رقم - ١٣ - لا حق له في الغناء عندما تهيج فيه الاشواق ويستبد به الحنين . . يقف السجن على بابهِ حتى وهو يقضى حاجته . . ومع ذلك فله أسلوبه الخاص في المقاومة . وفي القصة (النوافذ) نستكشف قصة غزل رقيق عبر النوافذ بين سجينين - عربى وفاطمة - ترتفع الى قمة المشاعر الانسانية عندما لا يستطيع عربى أن يرى أكثر من يمدى يطة ، وعندما لا يستطيع فاطمة أن ترى أكثر من

يدى عربى ، وبقية المساجين يعاينون الاثنين بمتابعة هذا الفزل
عبر النوافذ ومد الإيسادى فى مشاكسة بريئة تضيف بعدا باسما الى
الاقصوة .

وهكذا نرقب فى العديد من هذه الاقاصيص لحظات دالة فى حياة
المصحة او السجن ، وتجربة الطبيب او السجين السياسى مشبعة بروح
الملاحظة الدقيقة والتعاطف الانسانى ، والاحساس بالظلم الذى لا حول
لواحد بدفعه ، والمفارقة التى تثير الابتسام احيانا والغضب والسخط
احيانا اخرى .

ومع ذلك فليس صحيحا ان نقول ان تجربة المخزنجى الفنية تقتصر
على الطبيب فى المصحة او السجين فى السجن . فالواقع ايضا انه معنى
برسم صورة « الهامشين » فى الحياة المصرية ، المعزولين فى ظلام
الوحدة الانسانية . فى اقصوة (تحت المطر) مثلا تبدا الصورة
بالرجل الصغير فى الشتاء المطر فى مدينة ساحلية يحاول الانضمام الى كتلة
البشر السمرعين تحت المظلات ، ولا أحد يريد له أن يكون تحت مظلتهم .
وتنتهى الاقصوة به منطلقا الى سور الكورنيش يعانقه ويعتليه ،
وايادى الذين تحميمهم المظلات تمتد لقدس فى جيبه أو تحت قدميه القروش .
واقصوة (معطف الاخفاء) تتكشف عن زميل المراهقة الذى كان يلبس
معطف أبيه ويذهب به الى السوق ليسوفل فى زحام النسوة يتويا
للطعن ان لاحت له فرصة . وبعد عشرين سنة اذ به لم يبرح نفس
المعطف بذنه يرتديه على مريه الضالار . وفى اقصوة (البشر الثلاثة)
نواجه بثلاثة من ماسحى الاحذية القانعين بهنتهم وظروفهم ، الدنيا تتغير
حولهم سنة بعد أخرى وهم باقون فى أماكنهم ... يرتفع الرصيف علما بعد
عام ، والبركان يوغل فى الظلام والهبوط الى ما دون مستوى الشارع .
ويزداد التلميح الى ان مكان الثلاثة الذين قضوا حياتهم يمسحون الاحذية
يتحول بالتدريج الى قبر يدفنون فيه . وفى اقصوة (قورها الذهب)
يرتفع الستار عن امرأة عجوز وسط تلال القمامة - تجوب الخلاء ومهما
أصدقاؤها من البشر والقطط والكلاب - عثرت على زرار مذهب تنوهم
انه قمر ذهبي ، وتحلم بأنها ستبيعه لتشتري بيتا وثوبا جديدا
وطعما طيبا وسجادة صلاة . فلما يضعه الراوى بين أسنانه ويخدشه
ويطل لون الالومنيوم ويخبر العجوز باكتشافه تنقض عليه تعض فراعسه
مرددة انه لص يريد ان يسلبها حلم عمرها . ويسدل الستار والراوى
يجرى مبتعدا والعجوز تقتفه بما تلقاه تحت قدميها من حجارة .

وهكذا يبدو المخزنجى ليس معنيا بتصوير الهامشين من البشر فحسب وانما بتصوير الهامشين في عالم الحيوان ايضا. ان كل قطط وكلابيه هى تخطط وكلاب ضالة . فى (الليل الصقيع) مثلا نرى الانسان المغرور الذى يمضى فى موكب من ثلاث كلاب وقطتين دون ملجأ لهم جميعا . وفى اقصوصة (الكلاب) تنتهى التجربة بعد ليلة مطيرة من ليلالى الشتاء القارص بمجموعة من الكلاب الضالة تحضن بعضها وهى مصعوفة بفعل التيار الكهربائى . وليس بالصدفة ان تكون هناك مجموعة من الاقاصيص عنوانها (حيوانات وطيور) . فعالم المخزنجى ليس عالم البشر فحسب، لكنه ايضا عالم الحيوان والطيور بل وحتى الحشرات . فى اقصوصة (النبلابة الزرقاء) وفى اقصوصة (فوق سطح سلاخن) نرى حشرتين تواجهان تحدى الموت . ومع ذلك تقاومان بشكل غريزى دفاعا عن بقاء الاول . . الاولى تضع ست بيضات قبل ان تموت ، والثانية تقفز فى الهواء فى ذروة المخاطرة حتى تنضم لقطار النمل الذى عاد يتكون من جديد .

ومع ذلك فبعض اقاصيص المخزنجى هى اقاصيص رمزية ، بعضها يريد ان يقول شيئا مباشرا من خلال الرمز ، والبعض الآخر محاولة فى التحليل النفسى الذى يبدو ان للمؤلف صلة به كطبيب . ومن امثلة النوع الاول (مدينة الاختناق) ، (سفر الشجر) ، (رثق السكين) . ومن امثلة النوع الثانى (الرجل بالشارب والبيونة) .

فى (مدينة الاختناق) تبدو حالة الحصار المضروبة حول الراوى فتلك المدينة المجهلة . . . من أول السطور التى يصف بها سماءها كخيمة من غبار لا يتحرك تحبس تحتها هواء ساخنا يكاد أن يزهق الروح . والناس فى المدينة متشابهون يرتدون جلابيب طويلة واغطية للرؤوس فلا يكتا البدن المخفى يعرف او تعرف ملامح الوجه المثلث . والراوى مضطرب الى المبيت فى المدينة لانه لا توجد طريقة للخروج منها قبل اليوم التالى ، وقد دفع الى سرير فى حجرة بالفندق لها نفس ملامح غرف السجن ، فليس بها غير نافذة واحدة والجدران بالغة الارتفاع والسقف الجهم يبدو بعيدا جدا وقد غرز به مصباح صغير له ضوء كاب . وقد أخبره عمال الفندق أن « السرير الآخر فى الحجرة محجوز لشخص أخرس من سكان المدينة » .

فلما وصل هذا « الأخرس » ودخل واغلق التراباس الداخلى تخسس الراوى ، خوفا وفزعا ، موضع مطوانه تحت الوسادة استعدادا لما قد يأتى . لكن الأخرس ناوله ورقة مكتوبة مكتوب عليها « لا تتكلم ، أرجوك لاجلى ولاجل نفسك » ! وعندما أماط « الأخرس » اللثام ورفع

العامة (رأيت وجهه امرأة ناعم الخطوط . ثم ان الشعر الطويل الناعم انسدل محررا على الكتفين . ولما فاض الجلباب الازرق رأيت مشدين يحزمان الصدر والأرداف بفظاظة حتى أن نفور التهدين والردفين تم بصوت عندما أزيحت المشدات ..) .

عندئذ ينتهى خرس المرأة وتأخذ فى الكلام . فهى تؤكد للراوى أن «الكل يعرف» وترجوه الا يخاف . والقصة تنتهى والراوى فى ذروة شهوته يسائل نفسه : هل يبقى فى هذه المدينة وليس معه الا مطواة ؟ ام يكتفى بخبطة عصماء ويذهب ؟ ام يذهب ويتسول خطبته العصماء فى بر الامان ؟ ام يهكث هبائنا طالما أن عشائه ياتيه يغير انقطاع ؟

هنا نحس بأزمة الانسان شبه الاعزل من كل سلاح أمام اغراءات الحياة العارمة من قوى لا قبل له وحده بمواجهتها ، أزمة الحصار الجائم على الصدر والعجز عن المقاومة . لقد أغلق الترباس الداخلى وليس بالغرفة منفذ والكل يعرف على أى حال . لكن الراوى يظل يتسائل : أكان لديه خيار آخر غير السقوط ؟

وفى اقصوصة (**سفر الشجر**) . يبدو من خلال الرمز أن المؤلف يريد أن يقول لنا أن الناس عندنا يقطعون جذورهم ويتركون أرضهم يذبلون ويموتون وأن ما حولهم يموت كذلك . وفى (رشق السكين) يشرم الرما فيما يبدو الى أن مواجهة الشر بالشر انها يفضى الى نتائج عكسية . فكرة العنق ماثت من طول رشق السكين فيها ، استعدادا لمواجهة الشر بالشر المشابه ، بينما مازال الاعور فى المقابر والجلف تحت شجرة التوت والولد الشرير يتريص .

ثم يبقى أن نشير الى مجموعة الاقاصيص التى تبدو فيها نزعة التحليل النفسى واضحة مثل اقصوصة (**الرجل بالشارب والبيونة**) . والحقيقة اننى واحد من الذين يتوجسون من قصص التحليل النفسى — قياسا على تراثها فى مصر — لأن كثيرا من مؤلفى هذا اللون من القصص يبدؤون بنماذج تحليلية معينة من تراث فرويد أو غيره ثم يصوغون «واقعا» مصريا لتأكيد هذه النماذج ، والمثل الذى يخطر فى البال فى هذه المناسبة هو القاص المعروف (**ابراهيم المصرى**) .

واعترف اننى اتف حائرا أمام اقصوصة مثل (**الرجل بالشارب والبيونة**) . فأحيانا يبدو لى أن الكاتب يريد أن يقول لنا أن الانسان محاصر حتى فى أرق خصوصياته .. وأحيانا أخرى يبدو لى وكأن القصة

هى بمثابة اشارة الى الصراع بين « الاتا » الذى تحركه حقائق الحياة الفعلية ويلتزم بتقاليد وعرف وقوانين المجتمع الخارجى ، وبين « الهو » مركز الغرائز البدائية والبواعث الحيوانية فى الانسان . ومما يركى هذا الهاجس عندى نهاية القصة ذاتها التى تشير الى تطابق صورة الراوى فى المرأة وصورة الرجل ذى الشارب والبيبونة .

وعلى اى حال .. فمن الواضح اننا امام فنان كبير واعد ، امتعنا بهاتين المجموعتين من الاقاصيص المليئة بالحياة النابضة والفهم الواعى والمشاعر الانسانية الدافئة ، وجمال اللفة ، والقدرة الفذة على استخدام الاساليب اللغوية باحكام واقتصاد وتركيز يدعو الى الاعجاب .. وكما قال احد المعلقين فان نبرة الفناء تبدو واضحة فى صوت القاص فى عدد من هذه الاقاصيص ومثالها الواضح (العصفير) .

ولان هذا النوع من الاقاصيص الشعرية ليس له تراث ولا تقاليد فى ادبنا المصرى الحديث فاننا نحس بحماس خاص لجهد المخزنجى وننتطلع الى اعماله المقبلة فى امل وثقة .

اقرأ فى العدد القادم والاعداد التالية

لهؤلاء

خيري عبد الجواد	خيري شامى
محمد المزونى	مصطفى حجاب
عزت الطيرى	سعيد الكفراوى
محمود الوردانى	

حوار مع الروائي السوري حنان مينة

إجراه : سليمان الحكيم

رغم أن سن الستين قد وصلت الى حنا مينة مبكرة إلا أنه لم يصل الى سن الستين بعد .. فلا يزال الرجل — كما كان دائماً — مليئاً بالحيوية والنشاط والأكتر منهما .. التناول !

سأله :

✽ ما هي في رأيك الأسباب الحقيقية لتردى الثقافة العربية في هذه المرحلة ؟

✽ لا أوافق على الرأي لاعتائل أن الثقافة العربية متردية، إذا نظرنا الى الساحة العربية ككل نجد أن الثقافة العربية قد صمدت لسل محاولات القمع والتضييق وانعدام الديمقراطية ، وقد شق الأدب العربي التقدمي طريقه وسط صعوبات بالغلة واثبت وجوده حتى في بلد كصر عانى الردة على السياسة والثقافة ومناخ الحرية النسبي في زمن عبد الناصر ، ولم يستطع السادات الذي بدأ ردهه بالثقافة بعد أن ألغى وزارته وأغلق المجالات الفكرية والأدبية التقدمية. أن يخلق الصوت الثقافي الرفض للانفتاح الاقتصادي والوضوح لأمريكا وتطبيع العلاقات مع إسرائيل .

.. يمكن القول أن الثقافة العربية تعيش أزمتها نتيجة

للأزمة السياسية العربية بمامة «، ولأزمة الفكر البورجوازي الذي لم يستطع أن يواصل صعوده وعانى التمزق والانغلاق والوهن بسبب ما تمتأه البورجوازية العربية الصغيرة من ممارسة سلطتها ، ولنذكر هنا مقولة لينين الشهيرة « على البرجوازية الصغيرة أن تتحرر اذا ارادت ان تكون ثورية » اى عليها أن تتخلى عن مصالحها الضيقة وتندمج بالحركة الثورية الماركسية وأحزابها وطبقتها العاملة ، لقد كان الدكتور فؤاد زكريا على حق حين لاحظ في ندوة المجلات العربية في الكويت ان الحرية كانت دائما معطاة للفكر الرجعى العربى ، وان الفكر اليسارى الذى واكب المد التحررى العربى أيام عبد الناصر ، اثبت وجوده لان هائبا من الحرية اتيح له ، وصارع الفكر اليمنى وانتزع الساحة منه وعندئذ تعالت الأصوات الرجعية مخزنة من طغيان الفكر اليسارى ، لذلك فان الديمقراطية هى السبيل لاحتراز انتصارات جديدة لحركة التحرر العربى وفى التقدم الاجتماعى والازدهار الثقافى ونمو الطبقة العاملة وقدرتها فى التعبير عن نفسها وعن وعيها ، لقد صاح بطل مسرحية الملك هو الملك للكاتب السورى سعد الله ونوس « اعطنى تاجا وعرشا اعطك ملكا » ونحن نصبح امطنى حرية اعطيك تقديما وادبا وننا ، لهذا فان الامبريالية الامريكية والصهيونية العنصرية وحليفتهما الرجعية العربية تخشى الديمقراطية وتعدمها فى كل قطر عربى استطاعت الهيمنة عليه او تبادل التطبيع معه ، من هنا تصبح قضية الديمقراطية قضية اساسية ، ويصبح التضال من اجلها بالرغم كل الرهق المتسبب عنه حتل المرتبة الاولى فى سلم الاولويات .. ان الفكر العربى اليسارى قادر حتى فى ظروف القهر والتراجع والتمزق التى يعيشها العرب ان يفرض نفسه على الساحة وان يكون غذاء يوميا للجماهير ، والمطوب من المفكرين والادباء العرب اليساريين الا يياسوا وان يزجوا انفسهم فى المعركة أكثر فأكتر وأن ينتموا بفكر خشية أكثر فأكتر ، فالتاريخ يعمل لصالحهم ، ما دامت الطبقة العاملة العربية تتكون وتنمو فى أحشاء حركة العرب والثوريين وجميع الذين تعز عليهم قضية ولاطن والشعب سوى التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى العربيين ولا سبيل امام لاوطنيين الاندماج فى الطبقة العاملة واتباع طريق الاشتراكية لعلمية فكرا وممارسة .

✽ لماذا تخلفت الرواية العربية عن مواكبة الأحداث والحياة فى الساحة العربية ؟

❖ أسالك أين هو هذا التكلّف ، ان الرواية العربية - حتى في مصر نفسها وفي أوج ردة السادات واكبت الاحداث في أعمال **الفيثاني** و**القعيد** وصنع **الله ابراهيم** و**رفعت السعيد** وآخرين إما في سورية فهذه كانت على مستوى الأحداث كذلك في الوطن العربي كله . . لقد بلغت هذه الرواية درجة النضج وادركت شأو الرواية في العالم وتجاوزته ، وأية دراسة موضوعية دقيقة تظهر هذه الحقيقة بغير لبس ، انا لا ادرى سببا لهذا التبخيس في حق الرواية العربية . فهي عبر محليتها ادركت العالمية ولو ترجمت روايتنا الى لغات أخرى لحدثت ضجة لا تقل عن الضجة التي أحدثتها رواية **امريكا اللاتينية** ، فير ان دوائر الاعلام وأجهزة النشر الغربية ومؤسسات الجوائز في الغرب تعادي الأدب العربي وتعمل على منع انتشاره ، أو للحد من هذا الانتشار على الأمل وهي قادرة على ذلك وأضرب مثلا برواية موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح فقد طبعت دار السنديباد من ترجمتها الى الفرنسية خمسة آلاف نسخة فقط نفذت في شهر ثم توقفت عن اعادة الطبع ، فمن وراء ذلك ؟ الدوائر الصهيونية طبعاً ، وروايات نجيب محفوظ الاولى لماذا لا تترجم الى لغات العالم وخاصة الثلاثية التي لا تقل عن « مائة عام من العزلة » لجراسيا ماركيز وإذا كان بعضها قد ترجم فقد نشر على نطاق ضيق وعتمت عليه أجهزة الاعلام الغربية بينما نشر من ترجمة الهجرة الى الشمال والشرع والعاصفة وقصائد درويش ومعين بسيسو ومسرحيات سعد الله ونوس مئات الالف النسخ في الاتحاد السوفيتي ، ومازالت تنفذ ويعاد طبعها ، ان الصهيونية تقدر خطر الرواية العربية لأنها تبوّأت المكانة التي كانت للشعر وأصبحت ديوان العرب الأول وهذه حقيقة يعرفها الروائيون والناشرون ويمكن استنادا اليها أن تقول أن الرواية العربية في نزوة ازدهارها وانتشارها بسبب انها واكبت الاحداث والحياة العربية وعبرت عنها فينا تعبيرا أصيلا .

❖ الرواية العربية تعاني من أشكال تعبيرية أخرى كالسينما والتلفزيون كيف يمكن للروائيين تجاوز ذلك ؟

❖ ليس للروائيين سوى أن ينتجوا ويجددوا أدواتهم ثم بعد ذلك فان الرواية لا تخشى المزاجمة . فالكتاب بعلم لا يتفاسه شيء لان التلفزيون والسينما لا يستطيعان الحلول محله .

❖ لمن ومن يكتب حنا مينة ؟

❖ انني اكتب للناس . . جميع الناس .

❖ ما هو موقعك الذي تراه على خريطة الرواية العربية ؟

❖ في الصفوف الاولى .

❖ ما هو رأيك في الرواية العربية في مصر الآن ؟

❖ لست مطلعاً على كل الانتاج الروائي في مصر ، البعض الذي قرأته جيد وشجاع .

❖ ما رأيك في الروائيين الشبان في الوطن العربي ؟

❖ لهم المستقبل شريطة أن يملكون الثقافة والمعاناة كما فعل جيل الرواد ، وأن يجيدوا اللغة العربية بشكل أفضل .

❖ ما رأيك في عالمية الادب العربي ، وهل يمكن الوصول اليها بالترجمة أو بالكتابة بلغة عالمية ، أو بالاغراق في المحلية ؟

❖ لا عالمية دون محلية ، ولماذا هذا الركض وراء العالمية التي بلغناها فعلاً ، فالكتابة العربية وعن البيئة العربية هي الأساس والا فان لهاثنا سيكون باطلاً وهدفنا خائباً .

❖ وما رأيك في الكتاب العرب الذين يكتبون بلغة أجنبية وهل هم عرب أم أجانب ؟

❖ عرب طبعاً .. والكتابة بلغة أجنبية فرضت عليهم ، كما هي حال بعض أبناء الجزائر والمغرب ، ثم لنسأل لو كتب دستوفسكي أو هيمنجواي أو تولستوي بعض رواياتهم بالفرنسية ، هل كانوا سيصبحون فرنسيين ؟ .

❖ لماذا تدهور النقد العربي ، هل جاء ذلك نتيجة لتدهور الثقافة العربية بشكل عام ؟

❖ صار النقد الأدبي مصطلحه الخاص ، وتأثر في أيامنا هذه بتيارات النقد الغربية وأصبح تيار النقد الغربي تميز الكثير من مفصول النقد العربي كتأثير كتب المغرب العربي ، أن نقدرنا العربي قصر عن الانتاج الأدبي لا بسبب تردى هذا الانتاج أو تردى الثقافة العربية . كما قلت أنت ، بل بسبب وفاة نقاد الجيل السابق وانصراف الجيل الحالي الى كتابات مختلفة وعدم وصول جيل من النقاد الشباب الى الصدارة

في الساحة ، النقد الأدبي — فيما أرى يحتاج الى ثقافة شاملة وموقف فكري عميق وهذان الشرطان لا يتوفران في بعض النقاد العرب ، لقد راينا نقادا معروفين يمتلكون الثقافة ولكنهم لا يمتلكون الموقف ، وراينا بعضهم يمتلك الموقف ولا يمتلك الثقافة . ثم هناك رأى آخر .. لا يدخل النقد الأدبي في العمل الإبداعي وهذا خطأ كبير فالنقاد ليس معرّفا بالكتب وليس محصورا بالكتاب المنقود بل يبنى عن العطاء الأدبي ومن الظاهرة الأدبية عبارة في الإبداع لا تقوم على التشرّيع والتحليل وحدهما بل على التقويم وتقديم الرأى الجريء أيضا . وأحب أن لاحظ أن النقد الأدبي السريع والمختص للصحف كزاوية صغيرة لا يكتبه نقاد متخصصون ضالعون . بل كتابا يعيشون بالقطعة ، وبذلك يتساوى النقد الأدبي بالأدب في صحفنا من حيث التهافت ، ومرد هذا أن المشرّفين على الصفحات الأدبية والثقافية ، حتى في كبريات الصحف ليسوا من الأدباء الكبار أو النقاد المتخصصين ، والذين هم في الساحة مهمهم أن يملأوا المساحة المتخصصة لهم في الصحيفة وينالوا على عادة الاستمرار .

✽ ما هي مشروعاتك المستقبلية بالنسبة للرواية السورية والرواية العربية بشكل عام ؟

✽✽ ليس لدى مشروعات بالنسبة للرواية السورية أو العربية ، أنا نفسي روائي ومشاريعي تنحصر في إنتاج الرواية رغم أنني أكتب أبحاثا أيضا مثل « هواجس في التجربة الروائية » و « ناظم حكمت في السجن » ، « المرأة .. الحياة » و « كيف حملت القلم » و « ناظم حكمت نائرا » وغيرها .. أنا مجنون على نحو ما .. بلغت الستين ولم أعقل ، أو لم أهدأ إذا أردت الدقة ، هل تصدق أنني أبدا عدة روايات دفعة واحدة وقد انجز هذه أو تلك ، أما الروايات الأخرى فنتنظر دورها ، آخر رواية صدرت لى عنوانها « الربيع والخريف » ، وهي تتحدث عن عربي يعيش في المنفى أى في المجر — وتستغرقه حياة مجتمع اشتراكي لم يندق فيه مسمارا وينزلق الى اللذائذ ، الخمر .. المرأة ، ويكاد ينسى قضيته لولا حرب حزيران « يونيو » . لقد بكى حين استقال عبدالناصر وحين سمع منه أن دولة المباحث انتهت .. أدرك أنها انتهت بعد فوات الأوان فيحزم أمره ويقرر الرجوع الى الوطن وهناك يجد السجن في انتظاره .. دولة المباحث لازالت هي .. هي .. هذه الرواية تطرح قضية الديمقراطية في جملة القضايا الأخرى ، وقد كنت مصمما بعد هذه الرواية أن أكتب الجزء الثالث من الثلاثية التي تتناول حياة عائلة من خلال عيني طفل هو أنا .. وقد صدرت « بقايا صور » و « المستنقع » وكنت في السبيل لكتابة الرواية الأخيرة لكن « ديمتريو » وهو عازف كمان يوناني متجول أنقذني من غفلى الى حقيقة أنني كُتبت

الفصل الأول من روايته بعنوان مأساة « ديمتريو » ونسيتها ، بل نشرتها في مجموعتي القصصية « الأبنوسة البيضاء » ومرت عليها السنين وتوصل الى « ديمتريو » .. قال يا صاحبي الى متى انتظر ؟ وقلت : حسنا يا ديمتريو لك عندي امانة .. وأنا رجل أحب أداء الأمانات ، هكذا سافرت الى باريس والمجر وجبال اللاندية وليس معي سوى ديمتريو ومأساته وما هي الآن جاهزة وعلى ان أعود الى مشروع الثلاثية وكتابة الجزء الثاني من اليناظر لكن أبطال روايتي « محارة الفسق » تعلقوا بأذيالي وليل على أبطال روايتي الاخرى « البحر والخبرة » وأنا خوا بكلكهم حسب تعبير أمرو القيس فلم أجد بدا من اعطاء وعد لهم وهكذا تتعقب نواياي في الراحة مشاريع تسلمني من تعب الى تعب .

✽ كيف يمكن للثقافة العربية أن تتجاوز أزمتها الراهنة ؟

✽✽ بأن تنتج ذاتها ، وبالمناسبة أنا لست من هواة الازمات ، أين هي الازمة في الثقافة العربية ككل يا ناس ، هناك ازمة ربما في الثقافة في مصر أو في العراق ، لكنها غير موجودة في سورية ولبنان والمغرب ، ثم ان الثقافة لا ترتبط دائما بالوضع السياسي ، قد تزدهر والوضع السياسي متأزم ، وقد تتأزم والوضع السياسي جيد ، هذا التوازي بين الثقافة والسياسة ليس تاما في كثير من الأحيان . ولنتذكر روسيا فيما قبل ثورة أكتوبر ، هل كانت الثقافة فيها كما كانت بعد الثورة .

✽ ما هو رأيك في قضية الاصاله والمعاصرة ؟

✽✽ لا أستطيع في مقابلة صحفية أن أتكلم عن كل هذه الأمور دفعة واحدة ، الاصاله هي أن نكون نحن في انتاجنا ، ليس معنى هذا أن نستبد من التراث وليس معناه كذلك أن ننام عنه ، بل أن يكون نتاجنا ابن بيئتنا ، وأن يعبر عنا حقيقة من حيث موقفنا في العصر ومعرفتنا بقضايانا المعاصرة وصلتها بقضايا الآخرين فالاصالة كعرد وشمول في آن واحد وإذا كان علينا أن نجرب في الشكل غلابد من أخذ الواقعية في المضمون ، أضف الى ذلك أن علينا في أدبنا الا نخشى الأحداث التاريخية كما فعل جوتة بل أن نكون في قلبها ونستبد منها كما فعل نيرودا وحكمت وايلورا واراجون ، كما فعل نجيب محفوظ في ثلاثيته ، كذلك علينا الا نخشى تهمة السياسة التي تفسد الأدب .. يقول الدكتور حسين مروة المسألة كلها عند أهل الدين المحافظ الرجعي انهم يشفقون من السياسة على أنفسهم وخدعها لا على الأدب والفن أما نحن الباحثين عن الواقعية فنشفق بالفعل .. نشفق صادقين مخلصين من السياسة على الأدب والفن ، لكن أية سياسة ؟ اننا

نشفق على الأدب والفن من سياسة هذا اليمين الآتية عبر ايدولوجيات تحاول ان تخنق الادب والفن بالحيلولة بين خلايا جسديهما وبين شحنات الحياة والنشاط تتدفق من انفس الوطن والعالم . ان ثقافتنا مفتوحة لا تقبل التعصب والانغلاق ، تتفاعل مع ثقافات العالم ولكن - وهنا الامة - مع أية ثقافات في العالم ، نريد ان نجرب وأن يكون التجريب ديننا لكن التجريب شيء والركض وراء الصراعات شيء آخر ، وهكذا نرى ان موضوعات الاصاله والمعاصرة تحتاج الى بحث طويل ليس مجالها هذه المناظرة . وليس مجالها ندوة تبت فيها وينتهي الامر ، ان القضية أخطر من ذلك تحتاج الى بحوث جدية ومتواصلة واذكر ان الكاتب الفرنسي ماكس بول فوتييه قال في محاضرة له في دمشق حول موضوع الحداثة أن على الفنان أن يكون ابن زمانه يتجاوب باستمرار مع مشكلاته يعيشها ويرسخ دوره فيها بحيث يصبح هو هي وهي هو . وهذه المعاناة الكاملة هي التي تمكنه من أن ينشئ تاريخه تأليفا كاملا وهذا ينطبق على قول بودلير « المؤلف هو إعادة انشاء الواقع فنا » . تقول ازمة ثقافية؟! بماذا تفسر زيادة دور النشر في لبنان وحده من ٣٠ الى ٣٠٠ دار ، وبماذا تفسر هذا العدد الضخم من المجلات وبعضها أدبي وفكري ؟

✻ كيف يمكن الوصول الى تجانس ثقافي عربي ؟

✻✻ بمزيد من العمل للوحدة الثقافية العربية . هذه الوحدة الموجودة بالفعل رغم كل الاتليميات وجزر التباعد والتبزق في الوطن العربي . ان وحدة الرواية العربية مثلا قائمة في حين تصدر رواية في مصر تضيف الى اراث الثقافة العربية مثلما تضيف رواية صادرة في سورية او لبنان أو السودان ، لكن أية رواية تقصد ؟ هنا السؤال . فكما أن هناك سياسة وسياسة ، هنا ثقافة وثقافة . ونحن نسعى الى ثقافة وطنية قومية تقدمية ، ووحدة هذه الثقافة موجودة ، وسنتوطلد رغم جميع الحسدود والقيود والصعوبات البالغة وفي رأسها فقدان الديموقراطية .

✻ ما موقع الثقافة في سورية على خريطة الثقافة العربية كما تراه ؟

✻✻ موقعنا الثقافي - دون مبالغة - جيد فالحياة الثقافية في سورية مع وجود رعاية من الدولة ووزارة للثقافة على رأسها مناضلة وأنيبة مثل الدكتور نجاة العطار . مزدهرة وإن كانت دون الطموح بعد ، وحبذا لو سالت الدكتور نجاة فهي قادرة على اعطاء صورة أوضح .

(ملاحظة . . رفضت الحكومة الوزيرة اجراء حديث صحفي معها ينشر في مصر . . دون التريق بين مجلة معارضة وأخرى حكومية . .) !!

أدب المقاومة

تأليف : غالى شكرى
عرض : صلاح السروى

هيت يجسد الخيال الشعبي شخصية الشعب في مجبومه ، ورغم أن البطل الملمى قد يتميز بالعديد من السمات الفردية إلا أنه يتجاوب مع روح الجماعة ، بل قد يكون لسانها ، أما البطل التراجيدى فانه يتصف بخصائص الذات الفردية التي تكاد تتحول الى عالم خاص بها رغم عدم نخلصها من رواسب الجماعة وبقياء روحها ، وبعد مناقشة لما طرأ على السير الشعبية من تغير مكانها في الوضعية الثقافية للمجتمع بعد التطور التقنى الحديث ، والمعامل التي أدت الى انتشارها والحفاظ عليها من بزوغ الروح الرومانسية وموجات الاستقلال وماكبها من نمو للروح القومية فان الكتاب يرى أن الأدب الشعبي أصبح اقرب ما يكون الى التاريخ الشفهي لحياتنا العاطفية ، ويصل الكاتب الى اعتبار هذه السير بمثابة « صياغة عربية للملحمة الشعبية ، واضعا في اعتباره الفروق بين الملحمة العربية ونظيرتها اليونانية والرومانية ، مستبعدا التسمية القائلة بأن السيرة (رواية تاريخية)

ويقرى غالى شكرى في هذا المدخل بين ثلاثة أنواع من أدب المقاومة من حيث زمن المعالجة الذي يتراوح بين التنبؤ القبلى ، وبين الكتابة الموازية للحدث أثناء وقوعه وبين التاريخ للحدث بعد انتهائه .



وفي القسم الأول الذي يعقده لدراسة القصة المحتوية على عنصر المقاومة يبدأ فصله الأول المعنون برمز « البطولة في قصص المقاومة » بتحليل لقصص « الوضع الانسانى » لاندريه مارلو وأقول القصر لجون شتاينبك ومصر انسان لشولوخوف وصمت البحر لفيكتور مستخلصا منها جميعا أنها تشترك فيما يمكن تسميته ببطولة الانسان المادى على خلاف « جسر على نهر درينا » تلك الملحمة الروائية التي ابتدعها الكاتب اليوغوسلافى « ايفان ديتش » الذى يتخذ من نسيج المكان والزمان محورا رئيسيا لحدثاته .

وفي الفصل الثانى « بطولات المقاومة في تراثنا الشعبى » يحاول الكاتب التفرقة بين البطل الشعبى والنطل التراجيدى ،

يحاول غالى شكرى في كتابه أدب المقاومة أن يحيط بظاهرة المقاومة في مختلف الأجناس الأدبية (الشعر ، القصة ، المسرح) في سياسة ممتدة عبر الآداب العربية والمعالجة .

ويقع الكتاب في ثلاثة اقسام كتشف الأجناس الأدبية الثلاث عن طريق استعراض بانورامى يقع في اثني عشر فصلا مواجا بين التحليل والتقييم واستخلاص المميزات العامة .

وفي المدخل يؤكد المؤلف أن الأدب في ذاته نشاط انساني يقاوم عوامل الضعف التي قد تنساب للنفس البشرية في لحظات الانكسار ، ويرى أنه ليس هناك عمل أدبى جاد في تاريخ الانسان يمكنه أن يخلو من سمة المقاومة لأنه لايد أن يحتوى من وجه ما على فكرة الصراع .

ولعل هذا ما يعطى أدب المقاومة وجهه الانسانى العام الذى يتعدى الاطر القومية والقوالب الاجتماعية مما يجعل الكتاب ينتمون ويكتبون من قضايا شعوب لا ينتهون اليها مثل « اثيل جانين » الامريكية صاحبة قصة الطريسق الى « بر سبع » .

او (الرواية الام) او (الرواية السيرة) ، وانما يراها نوعا ادبيا مستقلا ، وغير تحليله لسيرة مفتره ، وسيرة ذات الهمة ، وعلى الزبيق والظاهر بيبرس وسيف ابن زى يزن ، وحمزة البهلوان يحصل الى ان ثمة خطأ واحدا يربط هذه الملاحم جميعا هو تعبيرها عن المجتمع العربى منذ الجاهلية الى صدر الاسلام ، وتمتد حتى افول العصر المملوكى ، وان هذا التعبير يتخذ في معظمه مضمونا ثوريا يقف الى جانب الشعب فى مواجهة القهر الاجنبى من ناحية ، والاستبداد الداخلى من ناحية اخرى ، ويرى ان هذا يفسر لنا السبب الذى دعا (الارستقراطية الفكرية) فى التاريخ القديم والحديث الى أن تجاهل الادب الشعبى . فقد كان موقفا طبيا واضحا لا علاقة له بالعلم ، كما يرى أن تطوّر هذه الملاحم يلى بأن مقاومة هذا الشعب للغزاة قد اثمرت بطولات لا حصر لها .

وفى الفصل الثالث (بطولات المقاومة فى الرواية المصرية) يقول بأن الصلة بين الفن الروائى فى بلادنا ، والرواية الاوربية تستلزم هي المصور الرئيسى لاية نتائج عملية ينتهى اليها البحث الموضوعى الجرد ، حيث يرى أن امتداد الحس القصصى من التراث الى الروائى المصرى المعاصر لا يعنى باى حال أن الرواية المصرية هي ابنة هذا التراث رغم أنه قد يسرب جزئيا فى تضاعيفها ، ومع هذا فان

الرواية المصرية ليست مجرد قلب فنى مستورد ، وانما هي ثمرة تفاعل القلب الاوربى مع التجربة المحلية الاصيلة ، حيث أوجزت الرواية المصرية فى شكها ارادتنا فى الارتفاع الى مستوى العصر باستلهاام القلب الاوربى ، وأوجزت فى مضمونها مقاومتنا الضارية لعصر القهر فى الحضارة الاوربية .

وعبر تحليله لقصة (عزراء دنشواى) لمحمد طاهر حقي ، والتي يعتبرها باكورة الانتاج الوطنى فى الرواية المصرية ١٩٠٦ ، والقصص التى تناولت ثورة ١٩ مثل عودة الروح لتونيق الحكم ، وثلاثية نجيب محفوظ ، ورواية (فى بيتنا رجل) لاحسان عبد القدوس ، و (قصة حب) ليوسف ادريس وقصة (الباب المفتوح) للدكتورة لطيفة الزيات ، يصل الى خلاصة مؤداها ان الرواية المصرية تبدأ من البطولة الجماعية فى شكلها البدائى فى عزراء دنشواى ، حيث أن البطل الشعبى الملمى ليس له مكان فيها ، كما أن البطل البرجوازى لم يكن قد ظهر هو الآخر ، وينتهى الى بطولة الجماعة أيضا فى شكلها الحديث ، حيث مر هذا الملح فى تطوره بالتمايز المرتبط بالنمو الموهن للبرجوازية الناشئة كما صورتها « عودة الروح » و « بين المصيرين » فى ثورة ١٩ الى البطل الوطنى القرد فى بيتنا رجل » فى خط بيانى مساعد ، ثم ما يليث أن يعود

المخفى فى مستوى تركيبي جديد فنلتقى بالبطل الاجتماعى المرتبط تنظيميا وسياسيا فى « قصة حب » ، و « الباب المفتوح » ، ويكاد يمثل هذا التطور خطا متوازيا مع التطوّر الاجتماعى والسياسى لحركة النضال المصرى .

وفى الفصل الرابع « بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية » يرى الكاتب أنسا قد أثرت الفلسطينية الزامقة لزمان طويل ، ولم تلتج المسألة الفلسطينية الا فى اطار البعد القومى الضيق فى الوقت الذى تحتاج القضية فيه الى إبراز الدلالة الانسانية الشاملة للمسألة . الا أنه قد تدارك هذا الوضع كاتبان هما حليم بركات برواية « ستة أيام » ، وغسان كنفانى برواية « رجال فى الشمس » حيث أن الرجل فيها يصعد أن من يجسد الازمة يظل حيا مهما بلغت زروتها سواء كان هلاك « دير البحر » فى « ستة أيام » أو هلاك الرفاق الثلاثة فى « رجال فى الشمس » ، ومعنى ذلك بقاء الازمة ممثلة فى مشكلة المنتهى فى الاولى ، ومشكلة المقم فى الثانية .

وفى الفصل الخامس بطل المقاومة فى الرواية الجزائرية ، ويعسد تحليله لروايات البيت الكبير لمحمد ديب والتلميذ والدرس لسالك حداد ، ونتجة لكاتب ياسين يصل الى نتيجة مؤداها أنه على الرغم من أن المقاومة هي النسيج الرئيسى للرواية الجزائرية ، فان هناك اتجاهات ثلاثية (بترتيب

الروايات) تعبّر عن رمز البطولة فيها ، الأول تغلب عليه الدماء القديمة الأصلية ، والثاني تغلب عليه الدماء الجديدة الوافدة ، والثالث يبرز بين هذه وتلك .

أما القسم الثاني الذى يديره هول البطولة فى مسرح المقاومة ، فانه يتحدث فى الفصل السادس (أزمة البطولة فى مسرح المقاومة) عن ان المقاومة فى ذاتها صراع بين قوتين ، ولهذا فهي بطبيعتها خامة درامية ، كما انها ليست تراجمية ولا ملحمية ، ويرى الكاتب ان قضية المجتوح والشهادة هي محور أزمة البطولة حيث يصبح حقيقة بشرية عادية ، وليس مجرد مناسبة ، فهو مرتبط بالارض والقيمة ، ولذلك يسعى استسهاداى رؤية يقينية واضحة ، والحدث القدامى فى مسرح المقاومة هي ملتبسة متساوى الاضلاع ، الثنائى يوجزان القوتين المتصارعين ، والثالث دائما هو الوطن ، وتتكون من خلاهم الشخصية ، وبعد تحليل الكاتب لجهودنا من الاعمال العالية لهذا المسرح يستخلص ان العالم الرئيسية فيه ليست خروجا على المسرح الدرامى التقليدى ، وان بطله

ليس تراجميا فرغم انه فرد الا ان بطولته ليست فردية ، وانما تنسجها الجماعة في وحدة وصراع دائمين ، كما ان الشخصيات ليست ابيض واسود لانها تخرج الى تخوم التسمية بين الانسان والكون ، المواطن والارض . ويرى ان هذه الملامح

الخاصة قد مهدت لما نسميه بالمسرح الملحمى التطور عن المسرح السياسى .

وفى الفصل السابع (أبطال المقاومة فى المسرح المصرى)

وعبر التقييم لمسرحيات اجمنس الاول لنادل غضبان . والراهب للويس عوض وسليمان الحلبي لالفريد فرج وجيملة بوهريد لعبد الرحمن الشرقاوى والملحظة الحرجة ليوسف ادريس يصل الكاتب الى ان الفنان لا يقيد

التاريخ ، ولكن يقيد الفن ، فليس هناك ارب تاريخى لان احداث الحاضر هي جزء بدورها من المجرى التاريخى ، ولكن الفنان يستمد اصالته من تعبيره المتجدد والى عن الحياة ، والواقع الانسانى فى تشابكها المركب الذى يتجاوز التاريخ ، وقد حاولت المسرحية الوطنية المصرية ان تواكب الحركة الوطنية ، فغلب نوع من البطولات على تكوين الشخصية حيث ابتعدت عن التراجيدية والملحمية ، وعمدت الى نمط درامى مستقل ، كما فى الفصل السابق .

وفى الفصل الثامن (البطل الشعبي فى المسرحية العربية يرى المؤلف ان الشكل الملحمى القديم لم يعد من ألوان الفن المقبولة فى عصرنا حتى يستوعب نموذج البطولة الشعبية ولذلك فانه يرى الحل فى ذلك الشكل الفنى الذى أبدعه برخت (المسرح الملحمى) .

وبعد تحليله (الكاتب) لمسرحيات اللجنة المحاصرة لكاتب

ياسين و « مسروق الكناز » و « الاسلاف ياتيزون غيظا » لكاتب ياسين ، ويأسين وبهية ، وآه يائل يا قمر لنجيب سرور يرى ان الكاتبين قد حافظا على جوهر المسرح الملحمى ، وان تميز كاتب ياسين و آضاف ، كما يرى ان عملى نجيب سرور رغم اخطائها التاريخية هما بداية جيدة لصياغة المسرح الملحمى فى مصر .

وفى القسم الثالث الذى يدور حول شعر المقاومة فان الكاتب يدور بنا على مختلف اشكال واتجاهات ومواطن شعر المقاومة ، فمن صور البطولة الى شعر المقاومة الذى تحدث فيه من المقاومة الفرنسية والسوفييتية اناء الحرب الثانية الى شعر يابلونوفا ولوركا وهكيت وفابزاروف الى شعر المقاومة الامريكى محددا انهم جميعا يرسل النضال عن الارض والانسان ، وان رؤيا البطولة فى شعر المقاومة المصرية وفى شعر المقاومة العربية تؤكد ان الكلمة ينقلها وتورثها وصديقا سلاح فعال وقوى .

وينهى الكاتب بحثه القرامى بحديث من الشعر الامريكى الذى يتضح فيه الاحساس بالذنب وخيبة الادل والسخط على رجال الادارة الامريكية تضامنا مع الثورة التيتانامية ، حيث بهذا التخلص انقذ هذا الشعر نفسه من البسوار الاخلاعى .

قراءة أدبية واجتماعية للنص

أم نظرية علمية لفهم الادب

« ترى ايجلتون »

ترجمة وتقديم : منى انيس

مقدمة المترجمة

ترى ايجلتون هو احد أبرز الفقاد الأدبيين المنتمين لمدرسة اليسار الجديد في بريطانيا . وقد أثار كتابه الهام « الأيديولوجية والنقد » الذى صدر عام ١٩٧٦ (فى سلسلة كتب اليسار الجديد) ردود فعل صادة ، بدءا من الحماس الشديد من قبل جماعات اليسار الجديد ، ومرورا بالتحفظ من قبل الماركسيين التقليديين ، وانتهاءا بالهجوم الشرس من نقاد الصحف الكبرى كالتايمز — انطلاقا من مهاجمة الماركسية بشكل عام .

وقبل أن ننتقل الى المقال الذى نقدم ترجمته هنا ، من المفيد الإشارة الى تباين الاتجاهات التى ينتمى ترى ايجلتون اليه داخل مدرسة النقد الأدبى الماركسى . ويمكن تسمية هذا الاتجاه اجمالا « بالمدرسة الألتوسيرية » ، نسبة الى المفكر الشيوعى الفرنسى لويس الألتوسير . وعلى الرغم من أن الألتوسير نفسه لم يتناول الإنتاج الأدبى الا فى كتابات قليلة ومتناثرة ، الا أن رفيقه بيري مائشرى قام فى كتابه الهام « من أجل نظرية للإنتاج الأدبى » (الذى صدر فى باريس عام ١٩٦٦) بتطبيق منطلقات الألتوسير النظرية على النشاط الأدبى .

ومدرسة الألتوسير هذه تختلف عن المدرسة الماركسية التقليدية ، التى يعتبر جورج لوكاتش مفكرها الأساسى ، فى فهمها لماهية العلاقة بين المجتمع والوعى . فعلى الرغم من أن الفريقين ينطلقان من المقولة الماركسية التى تبين أن :

« ومعى الانسان لا يحدد وجوده ، بل أن وجوده الاجتماعى هو الذى يحدد وعيه » (ماركس — اسهام في نقد الاقتصاد السياسى) ، الا ان التيار الاتوسيرى يرى أن المدرسة التقليدية تبسط العلاقة بين الوجود المادى والوعى او الايديولوجية عندما يصر مفكر كلوكاتش على أن العمل الاده ، ليس الا انعكاسا للواقع المادى ، وأن :

« عناية الفن العظيم هى اعطاء صورة للواقع ينصهر فيها التناقض بين المظهر والواقع ، وبين الخاص والعام ، بحيث تكون تلك العناصر وحدة تامة تلقائية لدى الانطباع المباشر الذى يعطينا اياه العمل الفنى . وبحيث يمدنا هذا العمل باحساس بوحدة لا تنقسم » .

فما يميز العمل الادبى — وفقا لمدرسة التوسير — هو صورته المغايرة للواقع . حيث لا يتأثر العمل الفنى بالوجود المادى (البنينان القاعدى) بشكل مباشر ، بقدر ما يؤثر هذا البنينان (فى التحليل النهائى) على طريقة تطور العناصر الفوتية (الفلسفة والدين ... الخ) التى يتكون منها العمل الادبى . كذلك يؤثر البنينان القاعدى بنفس الكيفية على العلاقات البنوية بين تلك العناصر وبعضها .

لذلك نجد أن استجابة الفنان للواقع لا تتمثل فى انعكاس هذا الواقع فى أدبه ، بقدر ما تتمثل فى اختلاف أدبه عن الواقع . حيث لا تظهر العلاقة بين العمل الادبى والايديولوجية فيها بقسوله العمل عن هذه الايديولوجية ، بل على العكس تماما فيها لا يستطيع العمل البوح به بسبب هذه الايديولوجية .

هنا تكتسب فجوات العمل وصمته عن البوح دلالات خاصة . فالايديولوجية — وفقا لماشرى — تعكس نفسها عبر الفجوات والصمت ذى الدلالة الخاصة . والعمل الفنى — وفقا لهذا الراى — ليس وحدة متكاملة كما يرى لوكاتش ، بل هو بالضرورة ناقص لأنه يتضمن الصمت والفجوات ، وكلها تعكس قصور الايديولوجية التى يكتب الكاتب من خلالها . والعمل الادبى ، من هذا المنطلق ، يحتوى بالضرورة على معان متصارعة ومتناقضة ، وأهميته تتبع من الاختلاف بين تلك المعانى وبعضها ، لا من وحدتها — كما ينادى لوكاتش .

هذا الاختلاف بين الفريقين له نتائج عملية ترتبط بمحاولة التيار الاتوسيرى تأسيس مدرسة للنقد الادبى العلمى تختلف عما يسمونه بالقراءة الادبية او الاجتماعية للنص ، والتى يرون أن النقد الادبى حتى هذه اللحظة لم يتجاوزها . وهذه المدرسة تنطلق — وفقا لهم — من الاسس النظرية للمادية التاريخية كما قدمها التوسير فى كتابيه « قراءة فى راس المسال »

و « من أجل ماركس » . وهم ينطلقون من هذه الأسس ، ومن مفهوم نمط الإنتاج والتشكيلات الاجتماعية بشكل خاص ، في محاولة للوصول الى الأسس العلمية لتناول العمل الأدبي في إطار ما يسمونه بنمط الإنتاج الأدبي .

والمقال الذى نقدمه هنا يتناول العناصر التى يرى كاتبه أنها أساسية لارساء أسس النقد العلمى هذا . من هنا جاء اختيارنا لعنوان المقال الذى يختلف عن عنوان المقال الأصلي وهو « التاريخ والأدب » . وقد رأينا تغيير العنوان لأن المقال نفسه هو الفصل الأول من كتيب صدر لتيرى أيجلتون عام ١٩٧٦ بعنوان « الماركسية والنقد الأدبى » ، وللعنوان الأصلي مغزى داخل الإطار العام للكتيب ، قد يغيب ونحن نقدم أحد أجزائه فقط . كذلك أجرينا بعض الترتيب فى القليل من فقرات هذا الفصل كى تتسق واجتزاء فصل من الكتيب .



* علم اجتماع أدبى أم نظرية علمية ؟

يهتم علم الاجتماع الأدبى أساسا بما يمكن أن نسميه وسائل الإنتاج الأدبى ، وبالتوزيع والتبادل فى المجتمع (كيفية نشر الكتاب - التكوين الاجتماعى للكتاب والقراء - المحددات الاجتماعية للذوق ... الخ) . كذلك يهتم بالدلالة السوسيوولوجية للنصوص الأدبية ، حيث يتم تناول الأعمال الأدبية بنية تجريد تيمات ومواضيع محددة تهم المؤرخ الاجتماعى . وعلى الرغم من أهمية مثل هذا التناول ، إلا أنه لا مناص من الاعتراف بأنه غير كاف ، وأنه نشأ فى الغرب كنسخة بديلة ، مروضة ومنزوعة الفاعلية ، للنقد الماركسى العلمى .

والنقد العلمى الذى نعنيه يتجاوز حدود الاهتمام بكيفية نشر الروايات، وما إذا كانت تلك الروايات تذكر الطبقة العاملة أم لا ، الى تفسير العمل الأدبى فى كليته . ويعنى هذا الأمر الانتباه الحساس لأشكال وأساليب ومعالى هذا العمل ، بقدر ما يعنى استيعاب هذه الأشكال والأساليب والمعانى كنتاج لتاريخ محدد .

قال هنرى ماتيس مرة : « كل الفنون تحمل بصمة الحقبة التاريخية التى أنتجتها ، إلا أن أعظم الفنون هى تلك التى تظهر عليها هذه البصمة بعق أكبر » . إلا أن كثرة طلاب الآداب يدرسونه عكس هذا ، حيث يقال لهم أن أعظم الفنون هى تلك التى تتسامى وتتجاوز شروط إنتاجها التاريخية . وللنقد الماركسى قول كثير فى هذا الموضوع ، إلا أن التحليل التاريخى للأدب يضرب بجذوره الى ما قبل الماركسية . فقد حاول

العديد ، ومن بينهم هيجل ، تقيم الأعمال الأدبية على ضوء التاريخ الذى أنتج هذه الأعمال . ولهذا فان مآثرة النقد الماركسى لا ترجع الى تناول الأدب تاريخيا ، وانما تكمن بالأساس فى فهم التاريخ ذاته فهما ثوريا .



✽ البناء التحتى والبناء الفوقى :

توجد بذور هذا الفهم الثورى فى القطعة الشهيرة من « الإيديولوجية الألمانية » لماركس وانجلز ، حيث يقولان :

« ان انتاج الأفكار والمفاهيم والوعى يوجد اول ما يوجد ، بشكل مباشر ، داخل نسيج النشاط المادى للانسان — أى لفة الحياة الواقعية . فالادراك والتفكير ، أداتا الانسان فى التواصل الروهى يظهران هنا كنتاج مباشر لسلوك الانسان المادى . . . فنحن لا نبدأ مما يقوله الانسان أو يتصوره أو يدركه ، كما اننا لا نبدأ مما يوصف به الانسان أو يظن أو يتخيل أو يدرك عنه كى نصل الى الانسان المادى . وانما نبدأ من الانسان الفعال حقا . . . فالوعى لا يحدد الحياة ، بل الحياة هى التى تحدد الوعى » .

ويمكن ان نجد شرحا أكثر اسهابا لما يعنيه هذا القول فى مقدمة « أسهام فى نقد الاقتصاد السياسى » لماركس ، حيث يقول : « يدخل الناس أثناء انتاء الانتاج الاجتماعى لحياتهم فى علاقات محددة لا غنى عنها ، ولا تعتمد على ارادتهم . تلك هى علاقات الانتاج التى تتجاوب مع مرحلة محددة من التطور الذى بلغته قوى الانتاج . والمجموع الاجمالى لعلاقات الانتاج هو الذى يشكل البناء الاقتصادى للمجتمع ، والأساس الحقيقى الذى يبنى عليه البناء الفوقى القانونى والسياسى ، والذى تناظره اشكال محددة من الوعى الاجتماعى . فتمط انتاج الحياة المادية هو الذى يضع شروط مسيرة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بشكل عام . فوجود البشر لا يتحدد بوعيمهم ، بل على العكس وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيمهم » .

والعلاقات الاجتماعية بين البشر ، بمعنى آخر ، ترتبط بالطريقة التى ينتجون بها حياتهم المادية . فهناك قوى انتاج معينة (تنظيم العمل فى القرون الوسطى مثلا) تتضمن العلاقات الاجتماعية بين الفلاح التابع والسيد التى تعرف باسم الاقطاع . وفى المراحل اللاحقة يرتكز تطور الانماط الجديدة لتنظيم الانتاج على مجموعة متغيرة من العلاقات الاجتماعية (فى هذا الزمن تنشأ هذه العلاقات بين الطبقة الرأسمالية التى تمتلك وسائل الانتاج ، والطبقة العاملة التى يشتري الرأسماليون قوة عملها فى مسبيل الربح) ، وقوى الانتاج هذه ما هى وعلاقات الانتاج ، يشكلان ما يسميه

ماركس بالبنیان الاقتصادى للمجتمع ، أو ما يعرف عادة فى الماركسية بالقاعدة الاقتصادية أو البناء التحتى .

وعلى هذا البناء التحدى يقوم ، من فترة لآخرى ، بناء فوقى معين ، أى أشكال معينة من القانون والسياسة ، وشكل معين من الدولة تتلخص مهمتها الأساسية فى إعطاء الشرعية اللازمة لسلطة الطبقة الاجتماعية التى تمتلك وسائل الإنتاج الاقتصادى . والبنیان الفوقى يتضمن أيضا أشكالاً محددة من الوعى الاجتماعى (سياسى ودينى وأخلاقى وجمالى... الخ) ، تلك الأشكال التى تطلق عليها الماركسية اسم الايديولوجيا . وتتلخص وظيفة الايديولوجيا فى إعطاء الشرعية اللازمة لسلطة الطبقة الحاكمة فى المجتمع . فالأفكار السائدة فى المجتمع هى فى التحليل النهائى أفكار الطبقة الحاكمة .

الفن إذن بالنسبة للماركسية جزء من البناء الفوقى للمجتمع . فهو (مع بعض التحفظات التى سنوضحها مؤخرًا) جزء من ايدىولوجية المجتمع ، وعنصر من عناصر البنية الاجتماعية الإدراكية المعقد . وهو يعمل على أن يزيى الناس الوضع الذى تمتلك فيه طبقة اجتماعية واحدة السلطة ، فى مواجهة طبقات أخرى ، وضعا طبيعيا ، أو الا يرى الناس هذا الوضع على الاطلاق .

لذا يجب لكى نفهم الأدب أن نفهم العملية الاجتماعية الشاملة التى يعد الأدب أحد أجزائها . فكما يقول الناقد الماركسى بليخانوف : « العقلية الاجتماعية لعصر معين تخضع لعلاقات هذا العصر الاجتماعية ، ولا يتبدى هذا الأمر واضحا جليا فى أى مكان بكثير مما يتبدى به فى تاريخ الفن والأدب » . فالأعمال الأدبية ليست الهلما غامضا ، كما أنه لا يمكن تفسيرها بالرجوع الى سيكولوجية الكاتب . وإنما الأعمال الأدبية أشكال من الإدراك وطرق خاصة فى رؤية العالم ، ولأنها كذلك فإن العلاقة بينها وبين الطريقة السائدة فى رؤية العالم (العقلية الاجتماعية) ، أو ايدىولوجية العصر ، علاقة أكيدة . والايديولوجيا بدورها ليست الا نتاجا لعلاقات اجتماعية بعينها يمارسها البشر فى فترة معينة ومكان معين ، فهى الطريقة التى تمارس بها العلاقات الطبقة وتفتن وتخلد . وبالإضافة الى ذلك فليس البشر أحرارا فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل يتحكم فى هذا الحاجة المادية وطبيعة ومرحلة التطور الذى يمر به نمط الإنتاج الاقتصادى الذى يعيشونه .

ولكى نفهم « الملك لير » أو « أوليس » ، فانه ينبغى علينا ألا نقتصر على مجرد تفسير رمزية هذه الأعمال ودراسة التاريخ الأدبى ثم إضافة بعض الحواشى . حول الحقائق السوسيولوجية الداخلة فى هذه الأعمال . بل يجب

علينا قبل كل شيء فهم العلاقات المعقدة ، غير المباشرة ، بين هذه الأعمال والعوالم الايديولوجية التي تعيش فيها . تلك العلاقات التي لا تظهر فقط تيمات العمل واهتماماته ، بل أيضا في أسلوبه وإيقاعه والخيال المستخدم ونوعيته ، بل وشكله أيضا . ونحن لن نفهم الايديولوجيا الا اذا أدركنا الدور الذي تلعبه في المجتمع ككل ، وكيف تتكون من بنية افراكية محددة ، ونسبية تاريخيا ، تعمل على تدعيم سلطة اجتماعية بعينها . وهذه ليست بمهمة سهلة ، فالايديولوجيا ليست انعكاسا بسيطا لأفكار الطبقة الحاكمة . على العكس تماما ، الايديولوجيا ظاهرة معقدة قد تتسع لاستيعاب وجهات نظر متصارعة بل ومتناقضة عن العالم . فلكي نفهم الايديولوجيا علينا أن نحلل العلاقات المحددة بين الطبقات المختلفة في المجتمع ، ولكي نقوم بهذه المهمة يجب أن نعي أين تقف هذه الطبقات من نمط الإنتاج .

كل هذا قد يبدو استطرادا مسهبا لدارس الادب الذي يعتقد أنه غير مطالب بالكثير من مناقشة الحبكة والتشخيص ، بل وقد يبدو هذنا نوعا من الخلط بين النقد الأدبي من ناحية والاقتصاد والسياسة اللذين ينبغي أن يظلا منفصلين . ولكننا نصر رغم هذا على أن المهام التي ذكرناها أساسية لأي تناول شامل للعمل الأدبي .

ولنأخذ مثلا على ما قلنا مشهد خليج بلاسيدو في رواية كونراد « نوسترومو » . فنحن لا نستطيع ادراك القوة الفنية الرفيعة لذلك المشهد، الذي نجد (ديكود) ونوسترومو فيه بمعزل عن العالم في ظلمة حالكة داخل صندل يفرق ببطء ، دون أن نعي بشكل دقيق موقع هذا المشهد من الرؤية الخيالية الكلية للرواية . فالتشاؤم الجذري لهذا المشهد (ولكي نفهم هذا التشاؤم بشكل كامل يجب أن نربط « نوسترومو » بباقي قصص كونراد) لا يمكن تفسيره بشكل بسيط على ضوء العوامل السيكولوجية لدى كونراد ، ذلك أن السيكولوجية الفردية هي أيضا نتاج اجتماعي . فالتشاؤم الذي يصبغ نظيرة كونراد للعالم هو تحول فريد لتشاؤم ايديولوجي لما يستمر في تلك الفترة ، الى فن . كما أن هذا التشاؤم ينتج عن احساس بعقم التاريخ وحركته الدائرية ، وبعزلة الناس وعدم القدرة على الوصول اليهم ، وبنسبية القيم الانسانية ولاعقلانيتها . وتلك العوامل مجتمعة هي السمات التي تميزت بها الأزمة الساحقة التي حاقت بايديولوجية الطبقة البرجوازية الغربية التي تحالف كونراد معها .

وقد كانت هناك أساليب قوية لهذه الأزمة الايديولوجية ، يمكن استخراجها من تاريخ الرأسمالية الامبريالية خلال تلك الفترة . الا أن قصص كونراد ليست مجرد انعكاس لا شخصا لهذا التاريخ . فكل كاتب وضعه الفردى في المجتمع ، الا أن هذا الوضع يتجاوب مع التاريخ العام من منظور

وجهة نظر الكاتب المحددة . وهكذا يضمن الكاتب معنى على هذا التاريخ بلغته هو العينة والمحددة . وليس من الصعب هنا أن نذكر الدور الذي لعبته ظروف كونراد الشخصية (كاستقراطي بولندي يعيش في المنفى ويلتزم بشدة بالنزعة الانجليزية المحافظة) في تكثيف احساسه بأزمة الايديولوجية البرجوازية الانجليزية .

يمكننا أن نرى في هذا الضوء لماذا جاء مشهد خليج بلاسيدو على هذا المستوى الفني الرفيع . فالكتابة الجيدة تحتاج ، بجانب الأسلوب ، الى أن يملك الكاتب في متناوله منظورا ايديولوجيا يسمح له بسر اغوار تجربة البشر في ظرف معين . هذا هو ما نجده في مشهد خليج بلاسيدو الذي لا يجرى على هذا المستوى لمجرد أن كاتبه يمتلك أسلوبا ثريا بديعا ، بل لأن وضع الكاتب يسمح له بامتلاك بصيرة كالتي اشرنا اليها . اما مسألة ما اذا كانت هذه البصيرة ، من الزاوية السياسية ، تقدمة أم رجعية (كونراد كان يمتلك بالتأكيد بصيرة رجعية) فهذا موضوعنا .

ان أكثر كتاب القرن العشرين ، المتفق على أهيتهم كيتسي واليوت وبوند ولورانس ، اتسموا بالمحافظة السياسية ، بل وكانت لهم صلات ما بالفاشية . وعلى النقد الماركسي أن يفسر هذه الحقيقة بدلا من الاعتذار عنها . ففي حالة غياب فن ثوري حقيقي لا يمكن انتاج أدب ذي قيمة الا من خلال نزعة محافظة جذرية تحل نفس العداء الذي تحله الماركسية لقيم المجتمع البرجوازي الليبرالي .



* الأدب والبناء الفوقي :

من الخطأ تصور أن النقد الماركسي ينتقل بشكل آلي بين « النص » و « الايديولوجيا » و « العلاقات الاجتماعية » و « قوى الانتاج » . فالنقد الماركسي يهتم بوحدة مستويات المجتمع تلك . والأدب قد يكون جزءا من البناء الفوقي ، الا أنه ليس انعكاسا سلبيا للقاعدة الاقتصادية . وانجز يوضح هذا في خطابه لجوزيف بلوخ عام ١٨٩٠ :

« الانتاج وإعادة الانتاج في الحياة الفعلية هنا في النهاية العامل المحدد للتاريخ وفقا للتصور المادي للتاريخ ولم نؤكد ، أنا وماركس ، على شيء أكثر من هذا . لذا فانه اذا ما لوى شخص ما عنق هذا المفهوم ليقول ان العنصر الاقتصادي هو المحدد الوحيد ، فانه يحول هذا المفهوم الى عبارة مجردة سخيفة لا معنى لها . فالوضع الاقتصادي هو الأساس ، الا ان العناصر المختلفة للبناء الفوقي (الأشكال السياسية للصراع

الطبقى وما يترتب عليه ، والدساتير التى تجيء بها الطبقة المنتصرة بعد معركة ناجحة ، وأشكال القانون ، بل والآثار المترتبة على هذه الصراعات داخل عقول المتصارعين وهى آثار أساسية وقانونية تتعلق بالنظريات الفلسفية والأفكار الدينية والتطور الذى يلحق بهذه الأفكار ليحيلها الى عقائد جامدة (تمارس أيضا أثرها على مجرى الصراعات التاريخية ، بل وتصبح غالبية الفاعلية فى تحديد هذه الصراعات فى الكثير من الأحيان) .

وانجز هنا يريد أن ينفى أن هناك تناظرا آليا بين كل عنصر من عناصر البناء التحتى والعنصر المناظر فى البناء الفوقى . فعناصر البناء الفوقى تؤثر وتتفاعل باستمرار مع البناء الاقتصادى . والنظرية المادية فى التاريخ تنكر أن الفن فى حد ذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ ، إلا أنها تصر على أن الفن يستطيع أن يصبح عنصرا فعالا فى هذا التغير . وماركس نفسه ، حينما أراد أن يتناول العلاقة بين البناء التحتى والفوقى ، اختار الفن ليوضح من خلاله تعقيد هذه العلاقة وعدم مباشرتها . فهو يقول فى مسودة مخطوطة ١٨٥٧ التى تعرف اليوم باسم « الأساس » "Grundrisse"

« من المعروف جيدا أن فترات معينة من ازدهار الفنون لا تتناسب بآى شكل مع التطور العام للمجتمع ، ومن ثم أيضا مع الأساس المادى - أى بنية الهيكل العظمى - للتنظيم الاجتماعى . فلنتقارن على سبيل المثال المحدثين بالاغريق ، أو بشكسبير . بل ومن المعترف به أنه لم يعد من الممكن انتاج أشكال معينة من الفن (كالملمحة مثلا) بأهيتها العالمية الكلاسيكية ، منذ اللحظة التى بدأ انتاج الفن فيها يتحدد كعملية فنية . أى أن أشكال معينة ذات دلالة داخل نطاق الفنون لا يمكن انتاجها الا فى مرحلة متخلّة من التطور الفنى . وإذا كان الحال كذلك فى العلاقة ما بين أنواع وأجناس مختلفة داخل نطاق الفن ، فليس ثمة عجب فى أن ينطبق هذا على العلاقة بين النطاق الفنى بأكمله وبين التطور العام للمجتمع . والصعوبة الوحيدة التى تواجهنا تتمثل فى الصياغة العامة لهذه التناقضات ، ومتى تم تحديدها أصبحت أكثر وضوحا » .

وماركس هنا يناقش ما يسميه « بالعلاقة غير المتكافئة بين تطور الانتاج المادى والانتاج الفنى » . فليس من الضرورة أن تعتد أعظم الانجازات الفنية على أعلى تطور ممكن للقوى المنتجة . وهذا ثابت وواضح فى حالة الاغريق ، الذين انتجوا فنا ضخما فى مجتمع غير متطور اقتصاديا . وهناك أشكال فنية معينة هامة كالملمحة لا يمكن انتاجها الا فى مجتمع غير متطور هنا يسأل ماركس : لماذا إذن نتجارب مع أشكال كهذه حتى الآن رغم المسافة التاريخية التى تفصلنا ؟ « والصعوبة هنا لا تكمن فى أن الفنون والملمحة الاغريقية ترتبط بأشكال معينة من التطور الاجتماعى ، وإنما تكمن فى أن هذه الفنون لازالت حتى الآن تهمنا متعة فنية ، وانها تعتبر من زاوية معينة الشكل السوى والنموذج الذى يستحيل محاكاته » .

لماذا يمنحنا الفن الاغريقى حتى الآن متعة جهالية ؟ ان الاجابة التى قدمها ماركس لاقت هجوما عالميا من قبل غير المتعاطفين معه باعتبارها اجابة عرجاء من ناحية الكفاءة ، فهو يقول : « أن الرجل لا يمكن أن يعود طفلا مرة أخرى ، والا أصبح ذا طبيعة طفلية . ولكن الا يجد الانسان متعة في سذاجة الطفل؟ ، الا ينفى عليه ان يعمل على اعادة انتاج صدق تلك السذاجة في مرحلة ارقى ؟ الا يبدو الطابع الحقيقى لكل عصر حيا في طبيعة اطفاله ؟ لماذا لا تمارس الطفولة التاريخية للانسانية ، بتفتحها الجميل الذى لا يمكن استعادته ، سحرها الخالد ؟ هناك اطفال جامحون واطفال حريصون ، والكثير من الشعوب القديمة ينتمى الى هذه الفئة . أما الاغريق فقد كانوا اطفالا اسوياء ، وسحر فنههم لا يتناقض مع المرحلة غير المنظورة للمجتمع الذى نشأوا فيه ، بل انه نتيجة . كما أن هذا السحر البساقى يرتبط بشكل وثيق بحقيقة أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التى نشأ فيها هذا الفن ، والذى ما كان ينشأ دونها ، لن تعود أبدا » .

وهكذا نجد أن حبنا للفن الاغريقى ليس الا حنينا للعودة الى الطفولة . وهذا القول يبدو متبا بنزعة عاطفية غير مادية ، التخطيها بسعادة النقاد المعادون للباركسية . ولكن التعامل مع هذا القول بهذه الطريقة لا يتأتى الا اذا جردنا هذه العبارة بوقاحة من السياق الذى جاءت فى اطاره وهو مسودة مخطوطة ١٨٥٧ . فحالما نعود الى هذا السياق يصبح معنى الكلام واضحا . فالاغريق وفقا لماركس لم ينتجوا فنا ضخما على الرغم من الوضع غير المتطور لمجتمعهم ، بل بسبب هذا الوضع نفسه . فالمجتمعات القديمة التى لم تمر بتجزئ « تقسيم العمل » كما عرفته المجتمعات الرأسمالية (يغلبه الكم على الكيف نظرا للانتاج السلعى ، وبالتطور الدائم والمتصل للقوى المنتجة) يمكن أن تشهد نوعا من الانساق بين الانسان والطبيعة . انساق يعتمد أساسا على الطبيعة المحدودة للمجتمع الاغريقى . ولعالم الاغريق المشابه لممالك الاطفال سحره ، لانه يدور فى حدود معينة ومحسوبة . تلك الحدود والمقاييس التى انتهكها المجتمع البرجوازى بوحشية ، فى سعيه غير المحدود وراء الانتاج والاستهلاك . وقد كان من الضرورى تاريخيا أن يتحطم هذا المجتمع المحصور نظرا لاتساع القوى المنتجة اتساعا يتجاوز حدود ذلك المجتمع . وماركس حينها يتحدث من « **السمى وراء اعادة انتاج حقيقة ذلك المجتمع على مستوى ارقى** » . فانما يتحدث بشكل واضح عن مجتمع المستقبل الشيوعى ، الذى تخدّم فيه الموارد غير المحدودة الانسان المتطور بلا حدود .

هنا نواجه سؤالين يبرزان من خلال ما يقوله ماركس فى مخطوطه عام ١٨٥٧ . السؤال الاول يختص بالعلاقة بين البناء التحتى والفوقى ، والسؤال الثانى يختص بعلاقتنا نحن فى الحاضر بغير الماضى . فلنركز على

السؤال الثانى أولا وهو : كيف نجد نحن المحدثين قيمة جمالية فى المنتجات الثقافية لمجتمعات تنتمى الى الماضى وتختلف تمام الاختلاف عن مجتمعاتنا ؟ والإجابة التى يقدمها ماركس لهذا السؤال لا تختلف عن اجابة السؤال القائل : كيف نتجاوب نحن المحدثين مع المآثر البطولية لسبارتاكوس ؟ اننا نتجاوب مع سبارتاكوس أو النحت الاغريقى لأن تاريخنا يربطنا بتلك المجتمعات القديمة ، فنرى فيها مرحلة غير متطورة من تاريخ القسوى التى تتحكم فيها . أكثر من هذا نحن نجد فى المجتمعات القديمة صورة للناسب بين الانسان والطبيعة ، ذلك الناسب الذى يحطه المجتمع الراسمالي بالضرورة ، والتى تستطيع المجتمعات الاشتراكية اعادة انتاجه على مستوى أرقى بما لا يقاس . لذا ينبغى أن تفكر فى التاريخ على أسس أكثر رحابة من مجرد تاريخنا المعاصر . فالسؤال عن علاقة ديكنز بالتاريخ لا يقتصر على علاقته بانجلترا فى عصر الملكة فكتوريا ، فالمجتمع الفكتورى نفسه هو نتاج تاريخ طويل يتضمن رجالا مثل شكسبير وميلتون . وانها لنظرة ضيقة بشكل يدعو الى العجب تلك التى تتبنى تعريفا للتاريخ يقتصره على « اللحظة المعاصرة » ، ويحيل كل شيء آخر الى ما هو كلى وشامل .

ويقدم لنا بريخت احدى الاجابات لموضوع الماضى والحاضر هذا حين يقول :

« نحن فى حاجة لتطوير الحس التاريخى الى متعة حسية حقيقية . ولكن مسارحنا عندما تقدم مسرحيات تنتمى الى لغزات أخرى تقوم عادة بالفناء المسافات وسد الفجوات وطمس الفروق ، الأمر الذى يتم على حساب متعتنا باجراء المقارنات بين الماضى والحاضر لو أنهم تركوا المسافات والفجوات والفروق ، وهى متعة تهتم بالأشياء القريبة والصحيحة فى نفس الوقت » .

أما القضية الأخرى التى تثيرها مخطوطة ١٨٥٧ فهى العلاقة بين البناء التحدى والفوقى . وماركس واضح فى أن جانبى المجتمع هذين لا تربطهما علاقة تماثلية ، كما انهما لا يرقضان متشاكى الأيدى رقصة ايقاعية عبر التاريخ . فكل عنصر من عناصر البناء الفوقى للمجتمع (الفن والقانون والسياسة والدين) له ايقاعه الخاص فى التطور ونشأته الداخلية المتطورة الخاصة ، والتى لا يمكن اختزالها الى مجرد التعبير عن الصراع الطبقي أو حالة الاقتصاد . فالفن كما يلاحظ تروتسكى : « له درجة عالية من الاستقلال الذاتى » ، كما أنه ليس مقيدا بعلاقة بسيطة تقييم تناظرا بين كل عنصر من عناصر الفن وكل عنصر من عناصر نمط الانتاج . ولكن الماركسية فى نفس الوقت تقول أن نمط الانتاج هذا يحدد فى التحليل النهائى الفن ، فكيف نفسر هذا الاختلاف الظاهرى ؟

فلنأخذ مثالا على هذا عملا أدبيا محددا هو قصيدة « الأرض الخراب » لاليوت . ان النقد ذى النزعة التبسيطية سبرى في هذه القصيدة انعكاسا للخواء الروحي الناجم عن أزمة الايديولوجية الرأسمالية الامبريالية في أعقاب الحرب العالمية الأولى . الا ان تحليلا كهذا لا يضع في حسبانته سلسلة كاملة من المستويات التى تتوسط بين النص الأدبى والاقتصاد الرأسمالى . فهذا التحليل يغفل وضع اليوت نفسه وعلاقته المعقدة بالمجتمع البريطانى كاستقراطى أمريكى خارج وطنه يتبوا مكانة عالية وسط رجال الأعمال ، ومع ذلك يتوحد ايدىولوجيا مع العناصر المحافظة بدلا من البرجوازية التجارية . كذلك يعجز مثل هذا التحليل عن تفسير شكل « الأرض الخراب » ولغتها والأسباب التى جعلت اليوت المتطرف فى محافظته السياسية ينتقى من بين الأشكال الأدبية المتاحة له تكتيكات تجريبية « تشيئية » ، والأسس الايديولوجية لهذا الاختيار . كما ان هذا التحليل يغفل الظروف الاجتماعية التى أدت الى ظهور النزعة الروحية المسيحية والبوذية الواضحة فى الأرض الخراب ، ويغفل دور فلسفة برادلى المثالية واثروبولجية فريزر على التكوين الايديولوجى للمرحلة ومن ثم الأرض الخراب .

وأخيرا فان مثل هذا التحليل لا يحدثنا بشيء عن وضع اليوت الاجتماعى كفنن وكجزء من صفة تمارس التجريب الفكرى وتجد فى تناول يدها أنماط معينة من النشر (الصحافة قليلة الانتشار والمجلة الصغيرة) . كما أننا لا نعرف من خلال هذا التحليل شيئا عن نوع الجمهور الذى ينشأ عن وضع كهذا واثر هذا الجمهور على أسلوب القصيدة والأساليب الفنية المستخدمة فيها . ولا يتطرق هذا التحليل أيضا الى العلاقة بين القصيدة والنظريات الجمالية المرتبطة بها والدور الذى يلعبه المفهوم الجبالى فى ايدىولوجية العصر وكيف يشكل هذا المفهوم تصميم القصيدة نفسها .

ان اى فهم كامل للأرض الخراب يجب أن يضع فى حسبانته هذه العوامل وعوامل أخرى أيضا . فلا ينبغى اختزال هذا كله الى حالة الرأسمالية المعاصرة وان كان هذا لا يعنى على الاطلاق اغفال الوجود الثقيل للرأسمالية . على العكس تماما فكل العناصر السابقة ترتبط ارتباطا وثيقا بالبناء التحتى للمجتمع ، ومهمة النقد الأساسية تكمن فى فهم مركب العناصر المختلفة الفريد هذا والذى يعرف « بالأرض الخراب » . فالأرض الخراب رغبا عن كونها نتاجا لازمة الايديولوجية البرجوازية الا انها لا تناظر تلك الازمة او الظروف الاقتصادية والسياسية التى أنتجتها تناظرا بسيطا .

ان « الأرض الخراب » نفسها لا تعنى انها نتاج لازمة ايدىولوجية معينة ذلك انها ان وعت هذا كفت عن الوجود . لذا فهم يحتاج الى أن تترجم الازمة الى مصطلحات كلية شاملة . هذه الترجمة هى التى تمكن

الأرض الخراب من الإمساك بالأزمة كجزء من الظروف الإنسانية ذات الدييومة والتي يشترك فيها قدماء المصريين والإنسان الحديث على السواء. وهكذا نرى أن علاقة الأرض الخراب بالتاريخ الحقيقي لزمان كتابتها علاقة تتشابك وسائطها وتنعقد ، وهكذا أى عمل فنى كبير .



✽ الأدب والايديولوجيا :

يوضح انجلز فى « لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الألمانية الكلاسيكية » أن الفن اغنى وأكثر اعتاما من النظرية السياسية والاقتصادية لأنه ليس ايديولوجيا صرفا . ومن المهم أن نص المعنى الحرفى للايديولوجيا فى الماركسية . فالايديولوجيا ليست فى المحل الأول مجموعة من العقائد ، بل هى الطريقة التى يمارس بها البشر ادوارهم فى المجتمع الطبقي . كما أنها القيم والأفكار والصور التى تربطهم بوظائفهم الاجتماعية ، وتمنعهم بالتالى من معرفة المجتمع ، فى صورته الكلية ، معرفة حقيقية . والأرض الخراب بهذا المفهوم قصيدة ايديولوجية ، فهى تبين لنا الإنسان فى سعيه لاكتساب تجربته معان يستحيل معها فهم المجتمع فهما حقيقيا ، ومن ثم فهى زائفة . والأعمال الفنية كلها تتبع من مفهوم ايديولوجى للعالم ، فلا توجد أعمال فنية تخلو تماما من المضمون الايديولوجى — وفقا لبلوخانوف . الا أن ملاحظة انجلز تبين لنا أن علاقة الفن بالايديولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة الايديولوجيا بالقانون والنظرية السياسية اللذان يجسدان مصالح الطبقة الحاكمة بشكل أكثر شفافية . السؤال الآن اذن هو :

ما شكل العلاقة بين الفن والايديولوجيا ؟

ليس هذا السؤال سهل الاجابة ، حيث يمكن اجابته بوجهتى نظير مختلفتين ومتضادتين تماما . احدها تقول أن الأدب ليس الا ايديولوجيا داخل إطار فنى معين ، وأن الأعمال الأدبية ليست الا تعبيرا عن الايديولوجيات السائدة فى عصرها ، ومن ثم فهى سجيئة « وعى زائف » لا تستطيع تخطيه والوصول للحقيقة . وهذا الموقف يميز الكثير من النقد « الماركسى المبثّل » ، الذى يرى فى الأعمال الأدبية مجرد انعكاس للايديولوجيا السائدة . ومن هذا المنطلق يعجز نقد كهذا عن تفسير التحدى الذى توجهه العديد من الأعمال الأدبية الى الافتراضات الايديولوجية السائدة .

أما وجهة النظر المضادة فهى تتخذ قضية تحدى الأدب للايديولوجيا منطلقا لها ، وتجعل من هذه الخاصية جزءا من أجزاء تعريف الفن الأدبى . والفن الأصيل (كما يقول فيشر فى كتابه « الفن ضد الايديولوجية ») دائما

ما يتجاوز الحدود الايديولوجية لزمه ، ليمنحنا بصرية تنفذ بنا الى الواقع الذى تخفيه الايديولوجيا عنا .

وأعتقد أنا ان وجهتى النظر السالفتان يتميزان بقدر عال من التبسيط. والمفكر الماركسى الفرنسى لوىس التوسير يقدم لنا رؤية أشمل لقضية العلاقة بين الفن والايديولوجيا - وان كانت هذه الرؤية لم تكتمل . فالفن لدى التوسير لا يمكن اختزاله الى ايديولوجيا محضة ، وانما تربطه بالايديولوجيا علاقة محددة . فالايديولوجيا تحدد الطرق الخيالية التى يمارس بها البشر تجاربهم فى العالم الواقعى ، وهى فى هذا تشببه الأدب من حيث التجربة التى يمنحنا إياها . فالأدب يعطينا الاحساس بما تبدو عليه المعيشة فى ظروف معينة ، وان كان لا يمنحنا تحليلا دقيقا لتلك الظروف . ومهما يكن من أمر فان الفن يمنحنا ما هو أكثر من مجرد الانعكاس السلبي للتجربة المعينة . وعلى الرغم من أن الفن يتبع داخل حيز الايديولوجيا ، الا أنه ينجح فى الاحتفاظ بمسافة فاصلة ما بينه وبينها ، تلك المسافة التى تسمح لنا بادراك طبيعة الايديولوجيا التى ينبع منها ذلك الفن . والفن بهذه العملية لا يمنحنا معرفة للحقيقة التى تخفيها الايديولوجيا عنا . فالمعرفة لدى التوسير تعنى المعرفة العلمية (نوع المعرفة التى يقدمها لنا كتاب ماركس « رأس المال » عن الرأسمالية ، لا المعرفة التى تمنحنا إياها رواية ديكنز « اوقات عصية » عن نفس الموضوع) . والفرق بين العلم والفن لا ينبع من اختلاف موضوعيهما ، وانما من الطرق المختلفة لتناول نفس الموضوع . فالعلم يمكننا من معرفة الظرف معرفة مفاهيمية Conceptual ، بينما يمكننا الأدب من معاشاة تجربة هذا الظرف . والأدب يشبه فى هذا الأمر الايديولوجيا ، الا أنه من خلال هذه العملية يسمح لنا ايضا بمعاشاة طبيعة الايديولوجيا ، الأمر الذى يقربنا من الفهم الكامل لها، ومن ثم المعرفة العلمية .

كيف يقوم الأدب بهذه العملية التى يذكرها التوسير ؟ تلك هى القضية التى يتصدى لها بيري ماشرى فى كتابه « من أجل نظرية الإنتاج الأدبى » بتعمق أكثر . فماشرى يميز بين ما يسميه « الوهم » (أى الايديولوجيا أساسا) ، وبين القصة . فالوهم « أى تجربة البشر الايديولوجية العادية » هو المادة التى يستخدمها أى كاتب ، الا أنه يحولها أثناء العمل الى شيء مختلف حينما يهئها شكلا وهيكل . وعندما تكتسب الايديولوجيا شكلا محددا فان هذا يضعها داخل حدود قصصية معينة هى التى تسمح للفن بأن يتعد عن الايديولوجيا ويحتفظ بمسافة فاصلة بينه وبينها ، وتلك المسافة هى التى تكشف لنا حدود هذه الايديولوجيا . وماشرى يزعم أن الفن بهذه العملية يساهم فى الانعتاق من الوهم الايدولوجى .

وفى رأى أن التوسير وماثرى يتسمان بالغموض فى نقصاى أساسية كثيرة ، الا أن العلاقة التى يقترحانها بين الأدب والايديولوجيا لها أهمية كبرى . فالايديولوجيا وفقا للناقدين ليست مجرد مجموعة من الخيالات والأفكار التى تسير بلا هدى ، ذلك أن ايديولوجية أى مجتمع تتسم باتساق هيكلى . والايديولوجيا يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمى طالما أنها تمتلك ذلك الاتساق النسبى ، كذلك ينطبق نفس الكلام على النص الأدبى طالما أنه ينتمى الى مجال الايديولوجيا . والنقد العلمى يسمى الى تفسير العمل الأدبى على ضوء البنية الايديولوجية التى يمثل العمل جزءا متحولا منها . كذلك يبحث مثل هذا النقد عن المبدأ الذى يحكم مسافة الاقتراب والابتعاد ما بين العمل الأدبى والايديولوجيا . وقد قام النقد الماركسى فى أرفع أشكاله بهذه المهمة بالضبط ، ومثالنا على هذا تحليل لينين العبقرى لتولستوى الذى اتخذته ماثرى نقطة الانطلاق فى مشروعه النقدى .

اقرا لهؤلاء

فى العدد القادم والإعداد التالية

أبراهيم الحسينى
عامر سنبل
أحمد النشار
أبتغال سالم
وصفى صادق

طلعت فهمى
صلاح والى
عبلة الروينى
السيد زرد
مصطفى عبد الفنى

مسرحية الوزير العاشق

بين مسح التاريخ والإسقاط الساذج

د. حامد أبو أحمد

ومنك ومن زمانك والمكان
ولو أنى خيالك لي عيوني
الى يوم القيامة ما كفانى

تداعت في ذهني هذه الخواطر
عندما تاهبت لمشاهدة مسرحية
« الوزير العاشق » للشاعر
فاروق جويدة ، وتوهبت انى
سوف اتى ابن زيدون وولادة
على خشبة المسرح ، بعد ان
عشت معها بخيالى طويلا .

ولكن خاب ظنى منذ الوهلة
الاولى : فما بعد ابن زيدون
فاروق جويدة عن ابن زيدون
فتى قرطبة الملقب العاشق
الشاعر الوزير الطموح ،
وما ابعد ولادة فاروق جويدة
عن ولادة بنت المستكفي ذات
الاصل العسريق والحبيب
والنسب ، والتي كانت حديث
الناس والمؤرخين في زمانها ،
وما زالت حديث الناس

الجامعات الاسبانية تشريفا
واحتفالا بذكرى شاعر قرطبة
العظيم ابن زيدون وفناتها
الشهيرة ولادة ، وهما من هما
في تاريخ العشق واليهام ،
وانجين الصبوات والفرام .
ولانهما اشغرا بذلك ، وعرفنا
في الشرق والغرب بهذا الرباط
لم ينس القائلون على هذا
الامر ان ينتشوا على النصب
بين لابن زيدون وآخرين لولادة
باللغتين العربية والاسبانية .
يقول بيتا ابن زيدون :

يا من غدوت به في الناس
مشتهرا
قلبي يقاسى عليك الهم والكدرا
لو غيت لم اتق انسانا اسر به
وان حضرت فكل الناس قد
حضرا

وتقول ولادة :

اخاف عليك من نفسي ومنى

عندما ذهبت الى قرطبة
لللمرة الاولى تداعت لي ذهني
ذكريات الاندلس ، وجالت في
خاطري ومضات ايامها ولبالها
وامجادها وآثارها الباقية ..
ومن منا لا يكرر الرصافة
وعبد الرحمن الداخل وعبد
الرحمن الناصر ، والمسجد
الجامع ، وابن رشد وابن
زيدون وولادة . ومن منا لا يردد
في ساعات صفائه قول
شاعرها :

جارك الغيث اذا الغيث همي
يا زمان الوصل بالاندلس

والذاهب الى قرطبة يتجه
مباشرة نحو المنطقة القديمة ،
حيث مسجدها الجامع وسورها
القديم وآثارها العربية الباقية .
وكم كانت مفاجأة سعيدة لى
ان عثرت في هذه المنطقة على
نصب تذكاري حديث اقامته

والشعراء والكتاب حتى يومنا هذا .

لقد أباح الشاعر فاروق جويده لنفسه أن يمسح التاريخ مسحا ، وأن يتحلل تماما من أى أصول أو قواعد مسرحية . وهذان عيبان خطيران يقضيان كلية على أى قيمة في عمله المسرحي ، الذي ظننا وظن الكثيرون أنه فاتحة خير للخروج من هذه الأزمة الطاحنة التي يمر بها مسرحنا المعاصر .

أما عن مسخه للتاريخ فيمكن أن نقيم مقارنة موجزة بين ابن زيدون وولادة في مسرحية فاروق جويده وبينها تاريخيا لنرى إلى أى مدى جاءت رؤية فاروق جويده مسفا وتشويهها ، لا يجوز بأى حال من الأحوال إلا في أزمنة ضاعت فيها الأصول ، وانهارت الحدود ، وهي سمة تميز بها الفترة التي نعيشها حاليا . ويبدو أنها انتقلت بسهولة من المجال الاجتماعي إلى مجال الفن : ماذا كان الفرد يمكن أن يصبح مليونيرا في غضون سنوات معدودة دون أن يبذل جهدا أو يتسبب منه المرق ، فإن الفنان يمكنه أيضا أن يحطم كل الحدود والقيود ويصبح كل شيء في آن واحد ، كما يستطيع أن يخرج على الناس بأى كلام وأى رؤية حتى ولو كانت مسفا لا يمت إلى الحقيقة بأى صلة . أن الصراع في مسرحية فاروق

جويده يقوم على عملية مقابلة سالحة بين حب ولادة لابن زيدون وتغاتها في حبه ، وبين طموح الشاعر ورغبته الحارة في تسليق كرسي الوزارة ، الذي يؤدي به إلى السجن . وكم نصحته ولادة أن يكف عن هذا الطموح وأن يمشي للحب « ويس » ، لكنه لم يسمع كلامها فدخل السجن ، وعانت هي الأميرة في بعده وحاولت أن تنسأه طالما أنه بعيد عنها ، خاصة وأن هناك من يتقرب منها وهو الوزير ربيع ، الذي كان قد وثق بابن زيدون عند الملك ، والذي أصبح الآن خايبا ورأعيا ، ونها إلى ابن زيدون أن ولادة أحبته ربيعا ونسبته ففضب في نفسه (أى والله في نفسه فقط !!) ، ثم كان مشهد اللقاء الأخير في السجن ، بمسد أن ضاع الشباب والمجد ، ونطلب ودلابة من حبيبها أن يعودا مرة أخرى فيقول لها أنك قد خانت ، فنؤكد له أنها لم تكن بل ظلت على عهده ، فينهار ويمسك بها وهو يبيى قائلا : لم لم تقولى كل هذا من سنين

لم لم تقولى .. خبريني .. ماذا يفيد الآن أن أبكى .. والعمر ضاع ..

والحب ضاع ..

والأرض ضاعت .. آه يا زمن الضياع ..

ولأن هذه الرؤية مشوهة وبعيدة عن حقيقة ابن زيدون وولادة كل البعد ، فإن الشخصيات هي الأخرى ناتى ممسوخة ، بعيدة تماما عن بينها ، وحقيقتها ، ووضعها الكائن في ذهن كل من له أدنى علم بتاريخ الاندلس وشعرائها وكتابها .

فولادة في مسرحية فاروق جويده امرأة عادية جدا ، كل هبها أن تحفظ بحبيبها إلى جانبها ، وتخاف من الناصب ، وقد أصبحت وحيدة بعد أن مات أبوها ومات أمها . وابن زيدون يطمئنها قائلا :

لا .. لا تخافي

إن الملك الآن يدرك أنني أهل لمرتبة الوزارة ..

ولقد قضيت العمر أخدمه ..

قد كان حلمي

إن أرى طيف الوزارة ..

ومن العجيب أن معظم أبيات المسرحية تدور حول مقابلات من هذا النوع ، ولذلك نقول له ولادة في مكان آخر :

لو خيروك

تري تختار روضتنا

أو للوزارة يا « عفريت » قد تنهو

كما أنها تلح على ابن زيدون للزواج منها قائلا :

أرجوك قل لى يا وليد (أى يا أبا ، وحسنت لضرورة الشعر !!)

اتريدنى حقا ..

اتريدنى زوجا وابنا ورفيقة ..
أم ساحة للملك تلهو عندها
بطموح مهرب كالصفا

ثم ان ولادة فاروق جويده
من النوعيات التى تفصل
« ظل رجل ولا ظل حائط » ،
ولذلك نقول فى أحد المشاهد:

وأنا أعيش الآن وحدى

لو كان لى رجل أحس لديه
شيئا من أمان

الخوف أفسد كل ما عندى ..

فهل هذه هى ولادة التى
قال عنها ابن بسام فى خفيته
« انها كانت واحدة أقرانها
ينهاك الشعراء والكتاب على
حلاوة عشرينها ، وكان مجلسها
فى قرطبة منتدلى لأحرار
المصر » . وهل هذه هى ولادة
التي كتبت بينا على أحد
عائقي نوبها مطرزا بالذهب
يقول :

أنا والله أصلح للمعالي
وأمشى مشفى وأتبه تيهما
وكتبت على الآخر :

وأمكن عاشقى من صحن خدى
وأعطى قلبى من يشتهيها

ان التاريخ يذكرنا لنا أن
ابن زيدون كان أحد الشعراء
الذين قصدوا متنها الأدبى،
وهو فى ميعة الشباب . وقد
ربطت بينها أوامر الصداقة
ثم الحب ، وكانت حدائق
قرطبة وبساتينها مرتعا لحيها .
ثم حدثت جفوة بين العاشقين ،
لا بسبب طموح ابن زيدون

ودخوله السجن كما يرى
السيد فاروق جويده ، وإنما
بسبب ميل راته من ابن زيدون
تجاه جارية لها كما يذكر
المؤرخ ابن بسام . ويقال ان
ولادة غضبت غضبا شديدا
وكتب لابن زيدون تقول :

لو كنت نصف فى الهوى ما بينا
لم تهو جارىنى ولم تتخبر
وتركت فصنا منرا بجماله
وجنحت للفصل الذى لم يثمر
ولقد علمت بأننى يدر السبا
لكن ولعت لشقوتى بالمسترى

وقد يكون سبب الجفوة هو
انضمام ابن زيدون لجباة ابن
جهور الذين استولوا على
الحكم فى قرطبة بعد سقوط
الخلافة الأموية ، وأقاموا
أول جمهورية بها . وعلى أية
حال فقد حدثت القطيعة ،
وكانت ولادة هى البادلة ،
وسمحت لعاشق جسيدي أن
يتقرب منها هو الوزير أبو
عامر بن عبدوس (ربيع فى
مسرحة فاروق جويده) .

وكانت هذه ضربة قاصمة
أصابها الشاعر ابن زيدون
فاخذ يتوعد ابن عبدوس
ويتهدده ، وكتب اليه الرسالة
الهلزية كما هو معروف
ومشهور ، ولكن ابن عبدوس
لم يرضخ لتعريضه ووعيده ،
كما أن ولادة لم ترق له وتعود
لحبه . وظل ابن زيدون يشكو
ويتالم ، وقال معظم شعره
بعد الفراق ، ولذلك جاء كله
شعر شكوى وألم وذكرى .
لكن ولادة أضمت الآن وأغلقت
القلب دونه ، وقد جاءت

قصائد ابن زيدون فى هذا
الصد من أروع وأخلد ما قيل
فى ألم الفراق مثل قصيدته
أضخى الفلانى بديلا من تدانينا
وناب من طيب لقينا تجافينا
وقصيدته :

انى ذكرتك بالزهراء مشافنا
والأصق طلق ومراى الأرض
قد رافنا

هذه اذن هى قصة حب
ابن زيدون وولادة ، فكيف
مسفها الشاعر جويده مسفا
وشوهها تشويها ، بحيث جاءت

مقطوعة النسب ، مبتورة
الأصل ، لأجل من العاشقين
الا العنوان . ولم يحدث هذا
مع هاتين الشخصيتين
الرئيسيتين فقط ، بعد تعداه
الى باقى الشخصيات فرأينا
ابن عبدوس الحقيقى يحمل
اسم وصورة شخصية باهتة
فى المسرحية هو « ربيع » ،
ورأينا أبا العزم بن جهور
حاكم قرطبة فى عهد ابن زيدون
وولادة ثم ابنه أبا الوليد بن
جهور ، رأيناها فى المسرحية
أخذاً اسم « الملك » ، وهو
ملك باهت لا يصلح لآى زمان
أو مكان . وما بالك بملك
تذهب اليه ولادة (فى المسرحية)
تستطفه لأطلاق سراح ابن
زيدون فيقول لها فى « غرور
واستهزاء » :

ماذا وراك يا ابنة الملك
القديم ...
هل تحلمين بساحة الملك
الجديد .

هذا بعيد عن عيونك ..
تتأمرين على الملك ..

وهذا أسلوب لا يليق إلا بتجار العملة ومن لف لفهم من سادة . هذا الزمان . أما أبو الحزم بن جهور فحاشاه أن يسف هذا الأسف . أما المؤرخ ابن حيان فساعة يصيب « حيان » ، وساعة يصيب « أبو حيان » حسبما تقتضى ضرورة الشعر !! ، وكذلك ابن زيدون نفسه ساعة يطلق عليه « أبو الوليد » وساعة يكون « الوليد » فقط وكله جائز !! .

وهذا المسخ والتشويه للشخصيات وللتاريخ يجعلنا نطرح هذا السؤال مرة أخرى: إلى أى مدى يجوز للفنان أن يخرج عن إطار التاريخ في مسرحية من هذا القبيل ؟ ولعل أوضح اجابة على ذلك هي ما قاله شيخ النقاد المرحوم الدكتور محمد مندور في كتابه « مسرحيات شوقي » . يقول : وبالرغم من صحة بعض الملاحظات الجزيلة التي أخذها النقاد على شوقي من حيث طريقة استخدامه للتاريخ، فإننا نستطيع أن نقرر أنه لم يخرج من الحدود العامة التي يلتزمها الأدباء عندما يستقون ما لهم من التاريخ ، فهو لم يمتحن شيئا من حوادث الكبرى أو من حقائقه العامة . فلم يزعم مثلا أن أنطونيو قد هزم أوكساقبيوس أو أن كليوباترا قد انتحلت مصر من برائن الرومان ، ولا أن المهتمد ابن عباد قد انتقل ملكه في أشبيلية .

وانما تصرف شوقي في حدود كليات التاريخ فاحترم الوقائع الكبرى وإن يكن قد غر من دوافعها النفسية والأخلاقية وفقا لنزعات مسيطرة على نفسه . وفي مجال التاريخ الاسطوري عن قيس بن الملوح وغنرة انقى من أحداثه ما يلائم منحه الأدبي . ولذلك ربما يكون النقد أكثر صحة عندما يتناول هدف شوقي في معالجة التاريخ ، واستقامة ذلك الهدف أو تناقضه ، ومبلغ سمو هذا الهدف ومقدار جدواه » .

هذا ما يقوله الدكتور مندور عن مسرحيات شوقي الذي تصرف في حدود كليات التاريخ. ترى ما الذي كان سيقوله لو رأى كاتبا حطم كليات التاريخ وجزئياته تحطيا كاملا ؟ . ونحن بالطبع لم تكن نريد من الفنان فاروق جويده أن يلتزم بالتاريخ التزاما حرفيا، ولكن كان يكتفي أن يلتزم بالأحداث الكبرى التي يحس المتلقى بصدمة عند الخروج عليها . أما ما عدا ذلك من تفاصيل وأهداف وبواعث ومشاهد صغيرة فإنه يمكن التصرف فيها وفقا لما يفرضه عليه فنه والهدف الذي يريد تحقيقه . أما أن يمسح شخصيتي ابن زيدون وولادة وباقي الشخصيات الأخرى مسحا كاملا بحجة ساذجة هي « الإسقاط » فهذا مالا نوافقه عليه . والا فمما معنى أن

يقدم لنا مسرحية عن شخصيتين شهيرتين من القرن الحادى عشر الميلادى (الخامس الهجرى) عائشا في قرطبة في فترة ازدهارها وتالقها . ومن الخطأ أن يتصور بعض الناس أن قرطبة انهارت تماما بمجرد سقوط الخلافة الاموية وانتقال السلطة الى بنى جهور فيها ، وبنى غباد في أشبيلية، وسواهم من ملوك الطوائف في باقى المدن الأخرى . ان انهيار الحضارات (والثقافات بالذات) لا يتم بين يوم وليلة ، ولذلك سوف يظهر في قرطبة بعد ذلك بأكثر من قرن أعظم فيلسوف اسلامى وهو أبو الوليد ابن رشد (تولى ابن زيدون عام ٤٦٣ هـ وتولى ابن رشد عام ٥٩٤ هـ) . إذن فلا يمكن أن يتم الإسقاط بالنسبة لقرطبة على النحو الذى فعله الشاعر فاروق جويده . فقرطبة ابن زيدون الحقيقى تختلف اختلافا بينا عن أوضاعنا المعاصرة ، ولهذا كان لا بد من الامانة في التصرف مع الوضع التاريخى ، أما الإسقاط فيمكن أن يتم في إطار الحدود المعقولة ، لا أن تكون المسرحية كلها إسقاطا وكأنها تعالج أوضاعا راهنة لا تمت بصلة الى قصة الشاعر العائش .

على أن هذا الإسقاط يقوم على رؤية أصبحت حاليا في غاية الساذجة والسطحية هي أن تفرق العرب هو السبب

الرئيسي في انشطاطهم وضياح بلادهم . وهذه الرؤية تغفل التفاعلات الحضارية والصراعات البشرية وصوامل التقدم أو التخلف ، كما أنها أصبحت مبنذلة لكثرة دورانها على الإنسان ، خاصة فيها يتعلق بالاندلس . والدارس الدقيق لتاريخ الاندلس يعلم أن المسيحيين في شمال شبه الجزيرة الأيبيرية جمعوا شرائحهم منذ السنوات الأولى للفتح الإسلامي ، وظل الصراع بين المسلمين وبينهم متواصلا ، وكلما تقدمت السنوات فقد العرب أجزاء مما تحت سيطرتهم ، وقد يستردون بعضها في فترة قوة ، الى أن ضاقت بهم الرقصة ولم يعد لهم الا مملكة غرناطة ، حتى خرجوا منها عام ١٤٩٢ على يدى الملكين الكاثوليكين فرناندو وايزابلا . اذن فهي عملية صراع طويلة وكان يمكن للمؤلف فاروق جويده أن يفيد منها في فترة الازمة التي ألمت بقرطبة وعاشها ابن زيدون وعاشتها ولادة ، ولكن يبدو أن مؤلفنا أثر الطريق السهل بدلا من الدخول فى صراعات ، لعله يظن أنها لا تقدم هدفة . وأغلب الظن عندى أن مؤلفينا المعاصرين لم يعودوا يجهدون أنفسهم فى القراءة أو دراية فلسفة الادب أو تكوين نظرية معينة ، ومن ثم يخرجون على الناس بكلام سطحي لا معنى له .

كما أن فى مسرحية الاستاذ جويده عيبا كبيرا اشترنا اليه من قبل هو عدم الالتزام بأى اصول أو قواعد درامية . . ونحن لا نطلب منه الالتزام بأصول المسرح الكلاسيكى مثلا كتقسيم الأدب المسرحى الى كوميديا أو تراجيديا ، ووحدة الزمان والمكان والحدث ، وبناء المسرحية على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة وغير ذلك ، فقد جاءت بعد المسرح الكلاسيكى مسارح أخرى مثل المسرح الرومانىكى ، ومسرح الميث والمسرح المصحى . . الخ ، ولكننا نطلب منه أن يلتزم بقواعد الفن على الأقل . فلك أن مسرحية «الوزير العاشق» كلها عبارة عن مجموعة من المشاهد التى لا يربط بينها الا عقدة وأمية هى هب ولادة لابن زيدون وتهاقنها على حبه ، وطموحه الذى أدى به الى السجن ، وتركها وحيدة ، وكانت فى حاجة الى من يقف بجانبها ويرعاها . وكما أن هذه العقدة تجاى اصول التاريخ بل وتعتبر تعديا عليه كما بينا من قبل فانها أيضا تجاى اصول الفن . ولذلك فإن معظم المشاهد مكررة ، واقرأ المسرحية ان شئت ستجد أن الحوار قائم فى أغلب الأحيان على الموضوع الذى اوضحناه . كما أن المواقف والشخصيات والحوار لا تتطور فى مسرحية تاريخية كهذه الى أزمة تنتهى بحل على نحو ما .

وبن ثم فانها لا تثر فى النفس أى مشاعر أو عواطف ، بل أن ما يحسه المرء هو التزييف كل التزييف .

ولأن الشاعر يسوغ لنفسه الخروج على التاريخ وعلى الاصول الفنية ، فانه لا يتورع أيضا عن الخروج على أبسط القواعد اللغوية . واقرأ معى ما جاء على لسان ولادة (وحاشا لولادة الادبية الشاعرة المزهفة الحس أن تقول مثل هذا الكلام) .

لا يسأل الإنسان عن اقتداره ياتى الحياة فلا يشار . . .

ولست ادرى كيف وضع كلمة « يشار » مكان « يستشار » وحتى هذه الكلمة الثانية ليست مما يصح فى الشعر أو على الأقل فى هذا الموضع . ولعله أراد أن يعبر عن بعض ما عبر عنه الشاعر المهجرى العظيم ايليا أبو ماضى فى قصيدته « الطالسم » (جئت لا أعلم من أين ولكنى اتيت . . الخ)

فجاء تعبيرة مسخا أيضا . . وهذا مجرد مثل من هذا الشعر الذى قدمه لنا الشاعر فاروق جويده فى مسرحيته . ولعله كان من الأفضل له ألف مرة اللجوء الى النثر بدلا من هذا الكلام الوزون الخالى تماما من روح الشعر . ومن العجيب أننا فى زحمة « تخمة الشعر الحديث » وغيباب النقد ، تصورنا أن أى كلام

אשר יבא אליו ויגיד לו כל אשר עשה לו ה' ויגיד לו כל אשר עשה לו ה' ויגיד לו כל אשר עשה לו ה'

التفصيلات يدخل في عالم الشعر
الصحيح . مع أن الحقيقة
أبعد من ذلك .. فقد تأتى
قصيدة النثر في بعض الأحيان
أبلغ وأسمى من أى قصيدة
موزونة ، وهذا ما حدث مثلا
بالنسبة للكتاب أو مراثية الشاعر
الإسباني العالمي « خوان
رامون خيمينيث » « حمزى
وانا » التى استحق عليها
جائزة نوبل في الاداب عام
١٩٥٦ . أما أن تكون المشرية
كلها موزونة وليس فيها
شعر على الاطلاق فهذا نذير
بالخطر . وقرأ ميمى ما جاء
على لسان ابن زيدون مثلا :
لكن شعرى في الممارك قد خسر
حريته يوما فلم يصيد ...
فالسيف أطول من أقاويل
اللسان ..
والشعر يقطع كالأقارب

وقارن معي بين هذا
الشعر وبين قصيدة أبي تمام
المشهوره : « السيف اصدق
انباء من الكتب
في حده الحسد بين الجند
واللعب » .

كان يمكن إذن أن يكون
الشعر عوضاً عن غياب بعض
العناصر الدرامية، كما كان يمكن
أن يؤدي إلى أبداع صور
جديدة تثير العواطف وتثير
الخيال، وكان يمكن أن يضيف
على الحوار جمالاً ورفقاً ونضارة،
لكنه جاء بارداً باهناً، فاصبح
بجرد وزن فقط لا يمت إلى
الشعر الصحيح بسبب .
ولولا ضيق المقام لفضرنا أمثلة
كثيرة من هذا الشعر المسرحي
الجنيد مثل قوله « والشاعر
المضلل سلطان .. على كل
القلوب .. بدون جيش ..
.. أو سيف .. أو خلافة .. »

أو قوله : هذا بعيد عن
عيونك .. صدقيني .. الخ
ولكن ليس هذا شأننا الآن .

وتبقى في النهاية كلمة أخيرة
هي أن هذه المسرحية الشعرية
للأستاذ فاروق جويده هي
أفضل ما يقدم الآن على
مسارحنا ، وربما تكون فاتحة
خير فعلا ، إذ أن لها ميزة
كبيرة لإد أن تؤكد عليها هي
أنها لغت الانظار ، وأثارت
خيال النقاد وحفزتهم الى
المشاركة بجدية في انتشال
قيمتها الادبية والفنية من الهوة
التي سقطت فيها ، وهذه في
حد ذاتها فضيلة كبرى سوف
تظل مرتبطة بهذه المسرحية
الى ما شاء الله .

في العهد القادم

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة وأعداد : أحمد الخميسي

باليه موسكو الكلاسيكى فن رفيع وإقبال جماهيرى

أحمد مختار

شاهد أكثر من ثمان آلاف متفرج لىالى الباليه السوفيتى التى قدمت على مسرح البالون منذ السادس والى العاشر من ديسمبر ضمن احتفالات أكاديمية الفنون بعيدها الفضى ١٩٥٩ - ١٩٨٤ هذا بالإضافة لآلاف المشاهدين الذين احتشدوا خارج المسرح ولم يجدوا مكانا خاليا بالرغم من مئات المقاعد التى وضعت بالممرات وعلى جوانب المسرح وحتى بين الصفوف .

ان هذا العدد من المتفرجين يتخطى بكثير اعداد المشاهدين لموسم كامل من مواسم فرقة الباليه المصرية .. وهذا يؤكد أن المتفرج المصرى قادر على تمييز ما يقدم له فينجذب نحو الفن الجيد ويعطى ظهره للفن المتدهور .. وهذا ليس تقريبا من قدرة فرقة الباليه الفاهرة ولكنه قياسا لتدراثها التى تتدهور يوما بعد يوم منذ احراق الاوبرا المصرية وانجذاب الراقصين الجيدين والمدربين المصريين لشوارع الهرم والملاهى الليلية واستعراضات التلفزيون كخلفية للمفنى أو فى فوازير ومضام وخلافه مما يقنمه لنا التلفزيون . ذلك هروبا من الظروف الاقتصادية القاسية . بالإضافة الى طرد خبراء الباليه السوفيت من مصر بقرار فى مدروس وهجرة البقية الباقية من المدربين والراقصين المجهدين الى بلاد العالم حيث يجدون الرعاية الكافية .

ولسنا بصدد أن نمكر صفو احتفالات الأكاديمية بعيدها الفضى ولكنها فرصة لتؤكد انه حان الوقت لمراجعة انفسنا كوزارة ثقافة ومسؤولين عن الباليه ورئيسة الأكاديمية والمشرعين على باليه الفاهرة واتخاذ قرارات من شأنها تقديم فن جيد لهذا المتفرج الذى فرغت قاعات مسارحنا منه .

باليه موسكو الكلاسيكى

قامت فرقة باليه موسكو الكلاسيكى لجمهور القاهرة برنامجين الاول عن مسرحية
Tricks of Terpsichore من فصلين بعنوان « ملاعب تريسيكور »

والثانى برنامج للمنوعات وهو من جزئين الاول عرض به بحيرة البجع ورقصة ثنائية
من باليه القرصان بعنوان آدم والجزء الثانى كان عبارة عن مسرحية من فصل واحد
ومشاهدين هى « طقوس الربيع » ولا يسمنى الا ان اسجل اعجابى بهذه التقنية الفريدة
وهذا الاداء المعبّر المبدع الذى حرمت منه عين المفسرج المصرى لمدة زانت الان من
١ سنوات .

وفرقة باليه موسكو الكلاسيكى انشأت سنة ١٩٦٨ لتقديم العروض الكلاسيكية
والعروض الحديثة التى تأخذ الطابع والقورمة الكلاسيكية .

تتكون الفرقة من ٥٥ راقص وراقصة من الراقصين المنفردين منهم جالينا شليبيننا
Galina Shliapina الحاصلة على الجائزة الذهبية كاحسن راقصة بموسكو — وستانيسلاف
ايسايف Stanislav Isaev الحاصل على الجائزة الذهبية كاحسن راقص بموسكو وايضا
انا سردوك Anna Serduk وفيرا تيماشوفا V. Timashova — وجالينا سكاراتوفا
G. Skuratova والكسندر جورباتيفيتش A. Gorbachevich — وايچور
ترانيف Igr Terentiev ونينا اوسيبين Nina osipian — واولجا بافلوفا
Olga pavlova وتينا دانيلوفا N. Danilova — وفاليرا تروفيميتشوك
V. Trofimitchuk ومعظمهم تدريب لاعلى مستوى ويتمتع بشهرة عالية .

وقد التقيت ببعض اعضاء الفرقة وعلى راسهم المديرين الفنيين لفرقة
باليه موسكو الكلاسيكى نتاليا كازانكيينا Natalia Kasatkina وفلاديمير فاسيليف
Vladimir vasiliev

✽ نتاليا كازانكيينا :

كيف بدأت علاقتك بتصميم الرقص واخراجة ؟

✽ بدأت انا وزوجى فاسيليف العمل فى المسرح البلشوى سويا فلم تكن لدى امنية
اخرى فى حياتى سوى ان اصبح راقصة واصبح كلانا السولست لفرقة البلشوى وقد بدالنا
سويا ان الريبورتوار المحدود لفرقة البلشوى ليس كافيا ومشبعنا لنا .

وهكذا بدانا فى تصميم بعض الرقصات ولعلمه من الفريب ان اول رقصة صمناها
معا قد عرضت لأول مرة خارج الاتحاد السوفيتى منذ ثلاثة وعشرون عاما فى مصر .

✽ ما هو هيكل التدريب فى فرقتكم ؟

✽ فى الصباح تبدأ الفرقة الدرس Class وهو اطول زمنا من أى فرقة اخرى
لان فرقتنا هى فرقة الراقصين المنفردين انها فرقة السوليست ..

وبعد ذلك تبدأ التدريبات المنفردة لكل راقص على حدة ثم نبدأ في اجراء البروفات
اما على رقصات قديمة او ورقصات سوف تعرض في اقرب ريبورتوار .. وفي صالة من
الصلالين التي تملكهما الفرقة يتدرب عازفو الاوركسترا وهناك برفات خاصة للراقصين
الذين التحقوا مؤخرا مع الفرقة وفي المساء اذا لم يكن هناك عرض فالفنا نعيد بعض
الرقصات للتدريب عليها . وفي الليل ننام سبع أو ثمان ساعات لنبدأ يوم جديد من
التدريب المستمر .

✽ بما يتميز فن الباليه ؟

✽✽ اعتقد ان فن الباليه لا تنحصر مكانته بالنسبة للافراد فقط بل يلعب دوره
بالنسبة للامم أيضا فهو فن توحيد الامم والشعوب . انه كمثل فن التصوير والموسيقى
لا يحتاج الى ترجمة أو مذكرة تفصيلية للشرح — ان لغة الباليه لغة مفهومة لاي شخص.

✽ هل كانت هناك صعوبات للعرض في مصر ؟

✽✽ نعم وهذه الصعوبات اعتقد أنها تواجه الباليه المصري أيضا فإرضية المسرح
ليست بمستوية مما يسبب خطورة على الراقص .

وهتى بعد تغطية الارضية بالبلاستيك فانها لم تملأ الثقوب بالارضية وهذا البلاستيك
الذى التصق ببعضه بشريط لاصق فانه مزلق وهناك خطورة ان تتعلق به أرجل الراقص.
وهناك أيضا مشكلة « برودة المسرح » فالت ترى انه عمليا فالراقصين يرقصون تقريبا
عسرايا ..

ولكنى انتهر الفرصة لاشكر تعاون أكاديمية الفنون وخاصة د. ماجدة صالحي
عميدة معهد الباليه ود. يحيى عبد التواب الذين ساعدونا كثيرا في توفير الامكانيات
للمعرض وأيضا كانوا هونا لنا في تجوالنا في الزيارات الصباحية .

واتمنى أخلص الاماني لفرقة الباليه المصرية وأنا اعتقد أن المصريين عطائين جدا
كراقصين وأنهم سوف يتقدمون في جميع المجالات في الرقص الفكلوري والرقص الكلاسيكي
والرقص الحديث ولكن على الطريقة المصرية

✽ جالينا شليبينا Galina shlepina

ماذا عن علاقتك بفن الباليه

✽✽ والداي ليسا من الفنانين فوالدي عامل أساسيات بناء ووالدتي مزارعة وطبعا
في عائلة كهذه فلا يوجد بدر واحد لكى تصبح فنانا محترفا .. بالصدفه سمعت في الراديو
ان البنات الصغيرات مدعوات لكى يذهبن الى مدرسة تصميم الرقص بمدينة بيرم Pyrm
وتحت ضغطي الشديد أخذنى والدى الى بيرم وقد قبلت هناك ولدة ثمانى سنوات درست
الباليه ثم التحقت بالفرقة سنة ١٩٧٠ وهأنا أعمل بالمسرح لمدة احدى عشرة سنة الان .

وأنا احب عملى كراقصة محترفة من كل أعمالى ولا يمكننى أن اتصور حياتى بدونها
ولكنى أعلم ان عملى كراقصة سريما ما سينتهى لانه هناك حد لعدد الراقص على المسرح
ولذلك فانا سوف اكمل التعليم المعهدى العالى لكى اصبح مديرة .

اسم عالمى حاصل عى الميدالية الذهبية فى مسابقات موسكو سنة ١٩٨٠ ثم على الميدالية الذهبية سنة ١٩٨١ فى فارنا فى بلغاريا كما حصل على الميدالية الذهبية ليس فقط عن الرقص ولكن ايضا من طريقة تعبيره أثناء الرقص . وأخيرا حصل على أكبر جائزة لأكاديمية الرقص بباريس منذ ٦ شهور .

✻ والداى ليس لديهم أى علاقة بالفن ولكن فى عائلتى الفن دائما شيئا محبوبا لقد بدأت الرقص وأنا عمرى ٦ سنوات وبعد ذلك التحقت بنفس المدرسة التى اشتريكت بها جالا فى بيرم .. ثم تخرجت من المدرسة وأنا أعمل فرقة الباليه الكلاسيكى لمدة ١٠ سنوات الآن ، أنا أشكر الظروف التى جعلتنى أرى مصر فهذا الجبال الساحر الموفى فى القدم الذى سمعنا منه يمكننا الآن أن نراه .

✻ أولج سوكولوف Oleg Sokolov

كانت مدرستى الأولى فى مدينة فارونيش Varonish هكذا بدأت دراسة الباليه لمدة ٣ سنوات ثم أرسلت لموسكو لمدة ٦ سنوات ومنذ ذلك الحين وأنا أسمى بالرقص مع فرقة بالباليه موسكو الكلاسيكى .

✻ ماذا عن المتفرج المصرى والسوفييتى ؟

✻ نحن نعرض فوق مسرح الكرملين السوفييتى فنحن لا نملك مسرحا خاصا بنا لأن فرقنا تعتمد على تقديم العروض الخارجية وهذا المسرح الكبير الذى يتسع لأكثر من ٤٠٠٠ متفرج ما بين مهمم بالباليه ومتفرج عادى وخاصة أن هذا الفن فن محبوب لدى الجميع فى الاتحاد السوفييتى . عندما جئنا لتعرض هنا كان لدينا هذا التوتر السابق للعرض فنحن لم نكن نعرف شيئا عن المشاعر الداخلية للشعب المصرى وعلاقته بالاشياء وبعبارة مختصرة كان جمهورا مجهولا بالنسبة لنا ولكن بعد نهاية الفصل الأول فى ليلة الافتتاح ومع هذه العاصفة من التصفيق فقد تحققنا من أن كل شيء سيصبح على ما يرام .

وما يمكننى قوله عن المتفرج المصرى أنه فى الحقيقة جمهور لكى وماهر جدا فقد فهم كل شيء أردنا التعبير عنه وببقة متناهية كما قصدناه .

ان جمهورا كهذا له الحق أن يكون له الباليه الخاص به لقدرة على فهم الباليه بهذا العمق .

✻ ما هى الصعوبات التى لاقتم فى عروضكم بالقاهرة ؟

✻ أول صعوبة هى المياه فلم تكن هناك دورة مياه واحدة تعمل على خشبة المسرح الا أنهم بعثوا لنا بالمياه فى آخر ليلة للعروض .. ثانى الصعوبات هى برودة المكان خلف الكواليس ففى هذا المكان من افريقيا فان البرودة أشد من الاتحاد السوفييتى . هذا ما لم نكن نتوقعه بالرة .

مجمع
البلغة

العدد
الرابع
من

كتاب الإلهام

محنة التعليم

في مصر

د. سعيد اسماعيل علي



Universitäts- und
Landesbibliothek Bonn



0530731